



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Kino Zukunft Wien

Kino- und Filmkultur in Zeiten der Digitalisierung“

Verfasserin

Birgit Bruzek

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

ao. Univ.- Prof. Dr. Rainer Maria Köppl



## Inhaltsverzeichnis

Vorwort: Jean-Pierre Léaud im Kino und anderswo.....	4
1. Einleitung: Das Kino ist tot – es lebe das Kino! .....	8
2. Medienästhetik und die Forderung nach einer differenzierten Betrachtungsweise .....	9
2.1 Veränderte Bedürfnisse und Andersartigkeit .....	11
2.2 Der menschliche Wahrnehmungsapparat als Impulsgeber.....	14
2.3 Mechanische Hilfsmittel und neue Blickwinkel auf die Welt.....	17
2.4 Nachahmung der Realität und Funktionalisierung des Blicks.....	17
2.5 Neue Blickwinkel auf die Welt als privater Beobachter .....	19
2.6 Eine Sensation: der Schauende als Bildmittelpunkt .....	21
2.7 Industrielle Reproduktion und der Begriff der Verwertung .....	22
2.8 Die ästhetische Sehnsucht nach dem audiovisuellen Gesamtkunstwerk.....	25
2.9 Neuer technischer Einsatz bekannter Effekte .....	26
2.10 Der Weg zum Erfolg: die Verknüpfung von Einzelleistungen.....	27
2.11 Das Kino, ein Reflex seiner Zeit .....	29
2.12 Von der filmischen Imitation zur Reproduktion und Television.....	30
2.13 Der Eintritt in den Datenraum: digitaler Hyperrealismus .....	33
2.14 Die globale Dimension: das Internet .....	34
2.15 Nachhaltiger Wandel ästhetischer Ansprüche .....	35
2.16 Resümee.....	38
3. Von der Medien- zur Film-, oder noch besser Kinowissenschaft .....	38
3.1 Der Film erobert die Orte der Massenkultur .....	39
3.2 Ortsfeste Kinos auf der Suche nach Leerräumen .....	41
3.3 Das Kino an seinem ihm eigenen Ort .....	42

4. Kinokultur heute: Besonderheiten, Funktionen und Forderungen .....	46
4.1 Das Kino und seine Funktionen.....	49
4.2 Die Vielfalt der Kinos: Kinoformen .....	50
4.2.1 Kinocenter: Besonderheiten, Stärken, Funktion .....	51
4.2.2 Programmkinos und unabhängige Kinos – kuratierte Kinos .....	52
4.2.3 Kommunale Kinos und deren Filmarbeit.....	57
4.3 Die Vielheit und Vielfalt des Publikums .....	58
4.4 Die Vielfalt und Fülle an Filmen und Filmformaten .....	60
4.5 Neue Formenvielfalt und sich verändernde Verleihkultur .....	61
4.6 Das Kino als Schule des Sehens .....	63
4.7 Filmmuseen, Kinematheken und Archive .....	65
4.8 Das Potenzial von Filmfestivals .....	67
4.9 Das Kino als Kopf der Distributionskette.....	69
4.10 Kinokultur und heimische Filmproduktion .....	72
5. Kinokultur in Wien: Besonderheiten, Forderungen, Zukunftsperspektiven .....	73
5.1 Kinosituation in Wien: Besuchszahlen, Funktionen.....	74
5.2 Strukturen der Wiener Kinolandschaft .....	75
5.2.1 Kinocenter, Multiplexe: Saalkapazitäten, Programmierung, digitale Dominanz ....	77
5.2.2 Programmkinos: unabhängige Betreiber, Verleiher, Förderer der Vielfalt .....	80
5.2.3 Kommunale Filmarbeit in Wien: Stadtkino Wien plus Filmverleih .....	83
5.3 Im Kino und außerhalb: Vielfältige Filme für ein vielfältiges Publikum.....	85
5.4 Die Bewusstmachung der unterschiedlichen Filmformate .....	87
5.5 Die Digitalisierung des Kinos und neue Strukturen im Filmverleih .....	89
5.6 Filmgeschichte(n) als Programmauftrag .....	92
5.7 Die Wichtigkeit von Filmmuseen und Archiven.....	93
5.8 Filmfestivals: Kinoerlebnisse in konzentrierter Form .....	97
5.9 Die Komplexität heutiger Verwertungsstrukturen: Film im Kino und anderswo .....	101
5.10 Der Österreichische Film als Motor für Film- und Kinobewusstsein .....	103
6. Schlusswort .....	108

7. Bibliographie .....	123
8. Internetquellen.....	128
9. Filmographie .....	131
10. Anhang .....	133

## **Vorwort: Jean-Pierre Léaud im Kino und anderswo**

Eine mediale Erlebniskette: Ausgangspunkt derselben ist das Österreichische Filmmuseum mit seinem „Unsichtbaren Kino“, welches architektonisch derart gestaltet ist, dass alle Aufmerksamkeit jenem virtuellen Raum des Films zukommt, der während der Vorführung auf der Leinwand sichtbar wird.<sup>1</sup> Das Aprilprogramm 2009 würdigt den Schauspieler Jean-Pierre Léaud, der mit all seiner Ausdrucksstärke auch das Retrospektiven-Plakat ziert. Die Verlockung ist groß, der Gang ins Kino wird zur beinahe täglichen Obsession. Immer mehr Bilder und Geschichten wollen von mir eingesaugt und an diesem spezifischen Abspielort gesehen werden – im Kino, genauer gesagt in einem vollkommen schwarzen Kino, dessen Magie sich erst dann offenbart, wenn der Projektor zu rattern beginnt, die Leinwand plötzlich in helles Licht getaucht wird, und die 35mm-Filme diese Schlüsselfigur der Nouvelle Vague in ihrer Gesamtheit zum Leben erwecken.

François Truffaut und seine Antoine-Doinel-Reihe üben eine besondere Faszination auf mich aus. Der junge Léaud von *Les quatre cents coups* wird zusehends erwachsener, ein fiktiver Lebensweg breitet sich vor den Zuschauern aus und mit jedem weiteren Film dringt man tiefer in das von Truffaut und Léaud gestaltete Universum ein.<sup>2</sup> Sobald das Licht im Kinosaal ausgeht und die Figur Antoine Doinel neuerlich die Leinwand in Besitz nimmt, verstummt das Publikum. Die Körper ruhen in den Kinossesseln, die Augen sind starr nach vorne gerichtet, das Rundherum, die Gemeinschaft, ist zwar noch zu spüren, aber der Blick kann sich der Projektionsfläche nicht mehr entziehen. Fast körperlich spürbar wird all das Erlebte, die Magie des Kinos hält alle gefangen, gemeinsam wird gelacht und geschrien, gelitten und mitgefiebert. Erst wenn der Abspann vorüber gezogen ist, erwacht man aus dem Traum, entfernt sich langsam wieder aus einem Leben, das nicht das eigene, aber trotzdem das unsrige gewesen ist, zumindest während der Dauer des Films.

Am Nachhauseweg klingen Dialoge nach, Lieder werden von mir leise gesummt und das Erlebte nochmals reflektiert. Der nunmehr verinnerlichte Film und das Erlebnis der besonderen Kino-Wahrnehmung sind noch deutlich zu spüren.

---

<sup>1</sup> Vgl. Österreichisches Filmmuseum: *Das Unsichtbare Kino*, <http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&content-id=1218043036619&reserve-mode=active>; (besucht am 01.01. 2010).

<sup>2</sup> *Les quatre cents coups*. Regie: François Truffaut. F: 1959.  
*Antoine et Colette*. Regie: François Truffaut. F: 1962.  
*Baisers volés*. Regie: François Truffaut. F: 1968.  
*Domicile conjugal*. Regie: François Truffaut. F: 1970.  
*L'amour en fuite*. Regie: François Truffaut. F: 1979.

Nach wochenlangem Pilgern ins Filmmuseum naht das Ende der Retrospektive, leichte Wehmut macht sich bemerkbar. Der Faszination des speziellen Kinoerlebnisses vollkommen erlegen fällt der Abschied schwer, will hinausgezögert werden, oder sucht sich vielmehr Wege der Umgehung. Antoine Doinel soll auch weiterhin lebendig bleiben, Ersatz muss gefunden werden und so wird das Internet von mir häufiger frequentiert, auf der Suche nach Möglichkeiten, die ein Erleben und Wahrnehmen des bereits Gesehenen auch weiterhin möglich machen. Und das Internet liefert heutzutage solche Bilder: Ein unglaublicher, ja schier endloser Pool an Videos ist hier aufzustöbern und auf dem Bildschirm in so anderer Weise zu konsumieren. Die Videoplattform YouTube ist nicht nur Unterhaltungs- sondern auch Recherchierquelle für solch ein Ansinnen. Videoclips in winzigem Format und oftmals schlechter Qualität springen für die Original-Kinobilder ein. Doch auch sie vermögen zu fesseln und lassen mich als User immer tiefer in eine Sphäre eintauchen, die durchaus einen visuellen Overkill auslösen kann. Truffaut-Interviews wurden dankenswerter Weise von anderen hochgeladen und werden fortan von mir en Masse verfolgt, ebenso wie Screening-Tests mit dem jungen Léaud und diverse Interviews, die mit ihm über die Jahre hinweg aufgezeichnet und nun in digitaler Form für eine breite Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden. Zudem werden Originaltrailer von mir aufgespürt und favorisierte Filmsequenzen können im Miniformat noch einmal gesichtet werden. Die Filmikone Jean-Pierre Léaud hat eben auch im Internet seinen Platz gefunden und ist, will man die betreffenden Videos sehen, leicht zu finden.

Am nächsten Tag geht meine Suche weiter. Die Filmbilder haben sich in meinem Kopf derart festgesetzt, dass sich, und auch das ist eine Eigenheit meiner Generation, der Wunsch manifestiert, diese festhalten zu können und zwar nicht nur in meiner Erinnerung, sondern in der Realität. Ich will mir die Filme aneignen, sie vermeintlich besitzen und Zuhause immer wieder ansehen, in meinem Wohnzimmer: Home Cinema Experience nennt sich das heutzutage. Wieder ein anderer Wahrnehmungsraum, vielleicht ein weniger optimaler, weil von so vielen Konkurrenten besetzter, aber einer, den ich nicht missen will. Erneut wird das Internet zu Rate gezogen. Der Weg führt zu Amazon, wieder wird gesurft, hin und zurück, bis das Gesuchte endlich auftaucht: die DVD-Box, die besagte Truffaut-Filme enthält.

Ein anderes digitales Medium, eine andere Facette filmischer Wahrnehmung, ein anderes Ziel, denn hier steht nicht nur das Schauen im Mittelpunkt, sondern auch das Haben, das in Besitz nehmen wollen, wobei Filme eigentlich gar nicht in Besitz genommen werden können. Eine seltsame Sucht ist es, die sich hier offenbart. Das Filmschauen im Kino war der

Auslöser, das spezielle Wahrnehmen und Sehen an einem Ort, der für manche noch immer der essentiellste ist, um Film-Geschichte(n) zu genießen. Doch auch die DVD-Box der Antoine-Doinel-Reihe löst bei mir Entzücken aus. Zusatzfeatures kündigen Interviews und spannende Gespräche an, die Originalsprache ist zudem verfügbar und schon wird auf einen Button gedrückt, die Bestellung rast durch das Netz und alsbald kann der Schatz dem Postkasten entnommen und Zuhause besichtigt werden. Gewiss ist das Filmschauen dann ein anderes als im Kino. Abgelenkt durch die Möglichkeit des Unterbrechens, Essens, aufs Klo-Gehens, Vor- und Zurückspulens, und doch erfüllt es seinen Zweck, seine Funktion, die sich von der der Kinosituation gravierend unterscheidet. Quasi eine Zweitverwertung für den Privatgebrauch.

Tage später finde ich mich erneut in den Weiten des Internet wieder. Durch Zufall, wie so oft, wird die Webseite des TV-Senders Arte zu meinem Ziel. Mit Verwunderung stelle ich fest, dass dort gerade eine Nouvelle Vague Sonderreihe auf dem Programm steht und auch Antoine Doinel ist hier erneut anzutreffen und entfaltet seine fiktive Lebensgeschichte Woche für Woche in einem anderen Film an einem fixen Sendeplatz. Ob dieser Koinzidenz muss ich schmunzeln, hat mich doch auch das Fernsehen wieder auf Truffaut und seinen speziellen Helden (oder Antihelden) gebracht. Ein weiteres Mal schaue ich die Filme, abermals kommt ein anderer audiovisueller Kanal zum Einsatz. Das Sehen ist demnach erneut ein anderes, sich von den Übrigen Unterscheidendes und das nicht nur wegen der Sprache, die plötzlich gewechselt hat. Mein Lieblingsfranzose spricht nun deutsch, seine Manieriertheit kommt noch deutlicher zum Vorschein, und der Fernseher läuft eigentlich nur nebenbei. Ich koche und telefoniere während der Fernsehschirm flackert. Bei mir besonders am Herzen liegenden Szenen ist mein Blick konzentriert, dann schweift er wieder ab.



François Truffaut und seine Antoine-Doinel-Reihe haben mich auf vielfältigste Weise beschäftigt und werden es immer wieder tun. Doch eines ist gewiss: Das Erlebnis im Kino hat für mich alle anderen Wahrnehmungsmöglichkeiten an Intensität bei weitem übertroffen. April 2009 wird mir als absoluter Kinomonat in Erinnerung bleiben. Der Spaziergang zum Ort des Entzückens, das Ergattern der Karten, das Hinsetzen auf meinen bevorzugten Kinoplatz und dann die Verdunkelung des Raums gefolgt vom Erstrahlen der Leinwand, genau das ist es, was in Erinnerung bleibt, auch wenn dieselben Filme in anderem Format und anderer Situation von mir erneut gesehen werden. Aber auch diese vom Kino stark differierenden audiovisuellen Möglichkeiten und medialen Neuschöpfungen gehören zu unserem Alltagsleben. Sie gewähren eine Bilder- und Seh-Vielfalt, die früher derart nicht vorhanden war - neue Wahrnehmungs- und Erzählräume, die, geht es um Zukunftsperspektiven für das Kino, berücksichtigt und mitgedacht werden müssen.

## 1. Einleitung: Das Kino ist tot – es lebe das Kino!

Das Kino ist ein besonderer Ort, um Filme anzusehen. Aber heute ist es nur mehr ein Ort von vielen, der seine zentrale Rolle verloren hat. Dem Medium Film, der dominanten Kunst des 20. Jahrhunderts, sind in neuen audiovisuellen Medien Konkurrenten und Substitute erwachsen, in Gestalt des Fernsehens genauso wie später auf Video, DVD, am Computer und im Internet.<sup>3</sup> Und trotzdem, auch im Spannungsfeld der neuen Medien sind immer wieder Rückgriffe auf die Qualität der Kinosituation zu bemerken.<sup>4</sup> So, wenn es etwa heißt: ‚Großes Kino im Fernsehen‘, ‚Heimkino‘, oder im Fall der Werbung einer Fluglinie ‚Jeder Sitz mit eigenem Kino‘.

Was macht also auch heute noch diese besondere Qualität und Einzigartigkeit des Kinos aus? Hat das Kino als Ort des Filmsehens noch eine Chance und wie sieht seine zukünftige Entwicklung aus? Welche Chancen und Risiken birgt das digitale Kino? Und wie verändern sich die Rolle und die soziokulturelle Funktion des Kinos im Zusammenhang mit dem Aufkommen neuer audiovisueller Formen?

Noch niemals in der Geschichte der Medien wurde ein Medium durch ein neu hinzukommendes ganz und gar verdrängt. Wohl aber hat jedes neue Medium die Position, den Stellenwert, den Charakter und die Funktion der alten Medien mehr oder weniger verändert. Der multimediale oder bildschirmuniversale Film bedeutet also nicht das Ende des Kinos schlechthin als Vermittlungsinstanz, wohl aber einen fundamentalen Umbruch in seiner Bedeutung und seinen Eigenheiten.<sup>5</sup>

Und genau dieser fundamentale Umbruch in der Bedeutung des Kinos und seiner Eigenheiten soll das Zentrum dieser Arbeit darstellen. Ich werde hierbei viele Fragen aufwerfen, auf die es noch keine konkreten Antworten gibt. Aber dieses gezielte Nachfragen wird auf mögliche Anschlüsse verweisen und die Notwendigkeit einer vielschichtigen und somit mehrere Disziplinen umspannenden Betrachtungsweise sichtbar machen.

---

<sup>3</sup> Vgl. Ralf Schnell: *Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*, Weimar: Metzler 2000, S. V.

<sup>4</sup> Vgl. Georg Haberl, Gottfried Schlemmer (Hg.): *Die Magie des Rechtecks. Filmästhetik zwischen Leinwand und Bildschirm*, Wien, Zürich: Europa Verlag GesmbH 1991, S. 8.

<sup>5</sup> Werner Faulstich: „Leinwand und Bildschirm: Zwei Welten? Thesen zur Einführung“, in: *Die Magie des Rechtecks. Filmästhetik zwischen Leinwand und Bildschirm*, hrsg. v. Georg Haberl / Gottfried Schlemmer, Wien, Zürich: Europa Verlag GesmbH 1991, S. 9-20, hier S. 10.

## 2. Medienästhetik und die Forderung nach einer differenzierten Betrachtungsweise

Das Filmische begegnet uns heute auf vielfältige Art und Weise, in den verschiedensten Formen und an den unterschiedlichsten Orten. Die Räume des Filmerlebens haben sich multipliziert und das nicht erst seit dem Aufkommen digitaler Formen. Die entscheidende Frage ist heute demnach nicht nur „Was ist Film?“, sondern auch „Wo überall existiert Film?“.

„Was hat du gestern Abend gemacht?“ „Ich habe mir einen Film angesehen.“

Diese zwei simplen Sätze hätten zu einem gewissen Zeitpunkt in der Vergangenheit – und zwar bevor das Fernsehen, Videokassetten, und später digitale Medien in unser Leben getreten sind – zu einer präzisen Übermittlung der Botschaft ausgereicht. Der Sender hätte dem Empfänger unmissverständlich mitgeteilt, was er wie erlebt hat. Ein Film wurde angesehen, an dem Ort, wo sich das Filmsehen vorrangig manifestiert hat: Im Kino, in einem abgedunkelten Raum mit einer Leinwand, die von einem Projektor bestrahlt den Film zu einem bestimmten Zeitpunkt und gegen Bezahlung erlebbar macht.

Heute ist die Botschaft keinesfalls eindeutig. Ein Film wurde angeschaut – aber wo und in welcher Form? Fand das Filmsehen im Kino statt? Ist mit Film tatsächlich die Materialität eines 35mm-Films gemeint? Oder lief der Film im Fernsehen und ist dadurch eigentlich schon etwas anderes, sich vom Begriff Film Unterscheidendes? Vielleicht wurde aber auch eine DVD angesehen, oder gar übers Internet der Videostream eines Films herunter geladen? Die Möglichkeiten sind zahlreich, doch unser alltäglicher Sprachgebrauch scheint dieser Vielfalt nicht gerecht zu werden.

Die Digitalisierung hat nicht nur eine neue Stufe der Audiovisualität mit sich gebracht, sondern auch ihre Entwicklungsgeschichte in eine historische Sicht gerückt. Wenn wir uns derzeit fragen, was uns die neuen Technologien hinsichtlich filmischen Erlebens wohl noch bringen werden und wie die Zukunft des Kinos aussieht, so definieren wir gleichzeitig die Rolle der alten Medien neu.<sup>6</sup> Der Medienumbruch, der gerade stattfindet, führt nicht nur dazu, die Zukunft der Filmbilder zu hinterfragen und neue Möglichkeiten und Geschäftsmodelle zu diskutieren, er verändert zudem den Blick nach hinten. Die einschneidenden Veränderungen in der Bilderkultur, das Entstehen digitaler Formen, bedürfen des Versuchs, diese medialen Transformationsprozesse nachzuvollziehen und das Kino in seiner Entstehung und bezüglich

---

<sup>6</sup> Vgl. Gundolf S. Freyermuth: „Cinema Revisited. Vor und nach dem Kino – Audiovisualität der Neuzeit“, in: *Zukunft Kino. The End of the Reel World*, hrsg. v. Daniela Kloock, Marburg: Schüren 2008, S. 15-40, hier S. 15.

seiner zukünftigen Entwicklungen zu betrachten.<sup>7</sup> Denn gerade die heute zu beobachtende Formenvielfalt und Experimentierfreude im Bereich der audiovisuellen Kunst und Kommunikation erinnert an die Früh- und Vorformen des Filmischen, an die Zeit mechanisch-magischer Sehapparaturen, die nicht nur zu Unterhaltungszwecken optische Sensationen boten, sondern auch im Bereich der Wissenschaft und Technik verschiedentlich zum Einsatz kamen. Von diesen Frühformen ausgehend hat sich unsere Bilderkultur stetig weiterentwickelt. Die Möglichkeiten der jeweils neuen Medien-Technologie haben zu maßgeblichen Veränderungen geführt und einen kulturellen Wandel bewirkt, der mit der Digitalisierung eine vollkommen neue Dimension erreicht hat.

Wir erleben, was in der Geschichte der Zivilisation nur wenigen Generationen vergönnt war: das Entstehen einer gänzlich neuen Variante audiovisueller Kunst und Kommunikation. Ihre technologische Basis bildet digitale Hard- und Software. Das unterscheidet sie kategorial von der Vielfalt analoger, ob nun handwerklich-mechanischer oder industriell-automatischer Apparaturen, die in den Jahrhunderten zuvor Audiovisuelles erfahren ließen. Neue Medien aber bewirken kulturellen Wandel nicht allein durch das, was an ihnen neu und einzigartig ist. Ein Blick zum Beispiel auf das Schicksal der Malerei nach Aufkommen der Fotografie oder das des Theaters nach Aufkommen des Films zeigt: Allemal so nachhaltig wie ihr direkter ist der indirekte Einfluss neuer Medien. Denn zum einen pflegen sie die Rolle der alten neu zu definieren – deren ästhetische wie soziale Gegenwart. Zum Zweiten aber tauchen sie alles, was vor ihnen kam in ein neues historisches Licht.<sup>8</sup>

Bevor ich mich also dem Kino als konkreten Ort des Filmerlebens widme, begeben wir uns auf eine archäologische Spurensuche. Vom Heute und seinen vielfältigen audiovisuellen Möglichkeiten ausgehend blicke ich in die Vergangenheit. Daher wähle ich zu Beginn einen medienwissenschaftlichen Ansatz, der sich vor allem der Medienästhetik widmet und die Besonderheit eines jeden Mediums hervor streicht und zwar hinsichtlich seiner Funktion, Wirkung und Ästhetik. Filmgeschichte soll hierbei allerdings nicht nur als eine reine Technikgeschichte verstanden werden. Das Kino entstammt keinesfalls nur einer langen Reihe optischer Sehinstrumente, die sich chronologisch auflisten ließe. Das Kino und dessen Siegeszug können nur in seiner Verknüpfung mit gesellschaftlichen Bedürfnissen vollends verstanden werden. Denn das Kino hat nicht nur die veränderten Lebensbedingungen der modernen Zeit am eindringlichsten repräsentiert, sondern vor allem neue Räume für die Massen erobert – und dies abseits gesellschaftlicher Grenzen – rein technisch betrachtet hätte die Entwicklung nämlich auch in andere Richtungen gehen können.

---

<sup>7</sup> Vgl. Daniela Klock: „Vorwort“, in: *Zukunft Kino. The End of the Reel World*, hrsg. v. Daniela Klock, Marburg: Schüren 2008, S. 9-11, hier S. 9.

<sup>8</sup> Freyermuth, in: Klock (Hg.), 2008, S. 15.

Und genau das ist der Punkt, wo Medienwissenschaft Essentielles leisten kann: Indem sie nicht nur unterschiedliche Entwicklungen und somit Entwicklungsgeschichte aufzeigt, sondern auch auf den Versuch beharrt, eben diese mit gesellschaftlichen Aspekten zu verknüpfen und somit Wahrnehmungsgeschichte, Medienästhetik und soziokulturelle Faktoren zu einer Gesamtsicht vereint. Einen solch umfassenden Versuch haben Ralf Schnell und Gundolf S. Freyermuth unternommen, und sich mit Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen bzw. mit der Audiovisualität der Neuzeit befasst.<sup>9</sup> Diese beiden Ansätze werden im ersten Teil dieser Arbeit hinsichtlich einer möglichen Sensibilisierung in Sachen Differenzqualität der Medien befragt und im Anschluss daran mit möglichen Brüchen innerhalb der Filmgeschichte und der Frage nach einer Neuorientierung konfrontiert, um danach auf die Notwendigkeit einer Kinowissenschaft hinzuweisen. Im zweiten Teil der Arbeit werden die hier aufgestellten Konzeptionen und Überlegungen in die Praxis übertragen – er widmet sich dem Kino als konkreten Ort des Filmerlebens, seinem gegenwärtigen Wandlungsprozess und den damit verbundenen Zukunftschancen und Risiken.

## **2.1 Veränderte Bedürfnisse und Andersartigkeit**

Die Geschichte audiovisueller Wahrnehmung ist keinesfalls eine linear verlaufende, oder gar abgeschlossene. Gerade heute können wir radikale Umbrüche in unserer Bilderkultur feststellen. „Unter dem Vorzeichen der Digitalisierung“ verändern sich aktuell „die Filmbilder, die Filmindustrie, aber auch unsere Rezeptions- und Wahrnehmungsformen. Neue Techniken des Sehens und des Erzählens zeichnen sich ab“.<sup>10</sup> Ralf Schnell spricht in diesem Zusammenhang davon, dass Fernsehen und Video, Computer und Internet, die digitalen Speicher- und Informationstechnologien, die Signatur unseres Zeitalters bestimmen.<sup>11</sup> Ihm zufolge hat demnach die Digitalisierung der audiovisuellen Medien die analogen Bildmedien nicht nur in eine historische Perspektive gerückt. Vielmehr habe diese zudem zur Entwicklung einer eigenständigen Bilderästhetik geführt, die auch einer eigenen, historisch und theoretisch orientierten Wahrnehmung und Wertung bedarf.<sup>12</sup> Er fordert daher eine Herangehensweise, die die Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmung in der ihr gebührenden

---

<sup>9</sup> Vgl. Ralf Schnell: *Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*, Weimar: Metzler 2000.

Gundolf S. Freyermuth: „Cinema Revisited. Vor und nach dem Kino – Audiovisualität der Neuzeit“, in: *Zukunft Kino. The End of the Reel World*, hrsg. v. Daniela Kloock, Marburg: Schüren 2008, S. 15-40.

<sup>10</sup> Kloock, in: Kloock (Hg.), 2008, S. 9.

<sup>11</sup> Vgl. Schnell, 2000, S. V.

<sup>12</sup> Ebd.

Vielschichtigkeit betrachtet, und unternimmt den Versuch, eine Art Zwischenbilanz der Ästhetik audiovisueller Medien zu erstellen.

Eine solche Zwischenbilanz bedarf einer genauen Analyse unter Berücksichtigung der Differenzqualität eines jeden Mediums. Es macht keinen Sinn, die Zukunft des Kinos im Umfeld neuer Wahrnehmungs- und Rezeptionsmöglichkeiten zu diskutieren, wenn nicht die Besonderheiten und unterschiedlichen Funktionen der jeweiligen audiovisuellen Form betrachtet werden. Das Aufkommen neuer Medienvarianten hat seit jeher für heftige Diskussionen gesorgt. Derzeit ist es das Kino, das sich in Zeiten der Digitalisierung anscheinend erneut um das Herausstreichen seiner besonderen Qualitäten bemühen muss. Aber auch neue digitale filmische Formen erheben ihren Anspruch auf Andersartigkeit. Bei dieser Art der Konkurrenzdebatte fühlt man sich an die Kinodebatte von 1912/1913 erinnert, als dem Kino attestiert wurde, es fehle ihm am eigenen, besonderen Wesen und es solle nicht fortwährend das Theater imitieren, sondern vielmehr eine rein filmspezifische Weiterentwicklung erfahren. Die Forderung war: Das Kino müsse demnach auch eine literarische Form finden, die dem Medium adäquat ist, was bedeutet, dass Autoren oder Schriftsteller eine Form zu suchen haben, die in etwa aufgezeichnetes Kino (Drehbuch) ist.<sup>13</sup> Bei Schnell heißt es hinsichtlich dieser immer wieder auftretenden Argumentationslinien, dass „[...] neu entstehende kulturelle Phänomene im Namen einer erprobten und bewährten kulturellen oder ästhetischen Technik oder Form“ oft abgewehrt werden und „das Neue noch bevor es weiß, dass es das Neue ist, sich begründen und rechtfertigen muss [...]“.<sup>14</sup>

Ob der Buchdruck als Teufelswerk verdammt oder das Lesen als grobe Modetorheit verworfen wurde, ob man die Geheimnisse der Camera obscura in den magischen Bereich verwies oder die Laterna magica in die Obhut zweifelhafter Profiteure gab, ob man im Namen des Theaters den Film auf den Jahrmarkt verbannte, das Fernsehen verdächtigte, die Verblödung der Menschheit zu besiegeln, oder den Computer bezichtigte, die Vollendung der Entfremdung zu exekutieren – immer überwog der Gestus der polemischen Abwehr die Bereitschaft, die Stärken neuer Medien oder zumindest deren Andersartigkeit zu ergründen.<sup>15</sup>

Und genau diese Andersartigkeit und eine Sensibilisierung gegenüber derselben sind im Zusammenhang mit Überlegungen zur Zukunft des Kinos besonders interessant. Nicht die derzeit oftmals anzutreffende Konkurrenzdebatte soll daher im Mittelpunkt stehen, sondern vielmehr eine kritische Wahrnehmung von unterschiedlichen Medien hinsichtlich ihrer Ästhetik, Wirkung und soziokulturellen Funktion. Was Ralf Schnell hierbei hervorhebt ist,

---

<sup>13</sup> Vgl. Kurt Pinthus: „Das Kinostück“, 1913. in: *Einleitung zum Kinobuch*, hrsg. v. Karl Pinthus, Leipzig 1914, Neuausgabe Zürich, 1963, S. 19-28, hier S. 27.

<sup>14</sup> Schnell, 2000, S. 3.

<sup>15</sup> Schnell, 2000, S. 4.

dass jede audiovisuelle Form eine spezifische, ihr zugrunde liegende und nur ihr eigene Weise der Wahrnehmung besitzt. Es geht dabei vor allem darum, wie sie ihre besonderen Möglichkeiten, Fähigkeiten, oder Techniken einsetzt.<sup>16</sup>

Gundolf S. Freyermuth betont in seiner Abhandlung *Cinema Revisited: Vor und nach dem Kino – Audiovisualität der Neuzeit* einen weiteren wichtigen Punkt, den er als ‚Transmedialität‘ betitelt. Er bezieht sich dabei auf die Besonderheit der neuen Variante audiovisueller Kunst und meint, dass seit die laufenden Bilder zur Software wurden, auch die Grenzziehungen zwischen den Medien aufgeweicht wurden.

Denn der Eintritt der Audiovisionen in den Datenraum – auf der Produktionsseite durch Generierung, Bearbeitung und Speicherung von Bildern und Tönen im digitalen Transmedium, auf der Distributionsseite durch deren On-Demand-Verfügbarkeit in den transmedialen globalen Netzen – hebt die harten medialen Grenzziehungen zwischen den Varianten visueller, auditiver und audiovisueller Produktion technologisch auf. [...] Die Integration der diversen analogen Medien ins Transmedium der Software lenkt den Blick auf deren gemeinsamen Ursprung und die aus ihm rührenden Qualitäten [...].<sup>17</sup>

Als Konsequenz daraus wird für ihn die Nachzeichnung der Entwicklungsstufen neuzeitlicher Audiovisualität unter transmedialer Perspektive notwendig. Hierbei sollen sowohl historische Funktionen, als auch aktuelle Perspektiven und die Zukunft der Filmkunst im Mittelpunkt der Analyse stehen. Genauso wie Schnell in seiner Medienästhetik wählt Freyermuth die Vorgeschichte kinematographischer Wahrnehmung als Ausgangspunkt. Die weiteren Entwicklungen werden am Beispiel des Films und des Fernsehens diskutiert, danach folgen elektronische und digitale Medien. Auch Internetästhetik und virtuelle Realitäten werden mit einbezogen. In beiden Abhandlungen wird außerdem betont, dass die Entwicklung der Audiovisualität eine Logik besitzt, die nicht unabhängig von der gesellschaftlichen Praxis gesehen werden darf.<sup>18</sup> Der Umbruch, den wir gerade miterleben und der sich als Medienwechsel offenbart, kann laut Ralf Schnell somit als grundlegender gesellschaftlicher Paradigmenwechsel gesehen werden. Marshall McLuhan hat das schon vor mehr als 40 Jahren erkannt und meinte hierzu: „Sobald Technik einen unserer Sinne erweitert wird die Kultur in dem Maße umgeformt, in dem die neue Technik einbezogen wird.“<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> Vgl. Schnell, 2000, S. 11.

<sup>17</sup> Freyermuth, in: Kloock (Hg.), 2008, S. 15f.

<sup>18</sup> Vgl. Schlemmer, Haberl, in: Schlemmer/Haberl (Hg.), 1991, S. 7.

<sup>19</sup> Marshall McLuhan: *Die Gutenberg Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*, Düsseldorf, Wien: Econ 1968, S. 60.

## 2.2 Der menschliche Wahrnehmungsapparat als Impulsgeber

Ohne im Detail auf den Wahrnehmungsapparat des Menschen einzugehen, werden eingangs ein paar wichtige Eckpunkte festgehalten, die als Impulsgeber für die Entwicklung kinematographischer Wahrnehmung wichtig sind. Die folgende Auflistung bezieht sich auf einige Aspekte, die Ralf Schnell in seiner Medienästhetik unter der Überschrift *Der Betrug am Auge und Bildersehnsucht* komplex dargelegt hat.<sup>20</sup>

- Der Wahrnehmungsapparat des Menschen organisiert sich weitgehend selbstständig und lernt ständig autonom dazu, und das nach dem Prinzip Versuch und Irrtum.
- Unsere Wahrnehmungskompetenz erfahren wir im Laufe unserer Entwicklung sukzessive und mit Hilfe der Umgebung.
- Die Wahrnehmungsfähigkeit wird durch Faktoren wie Wissen, Gedächtnis, Erfahrung, Umweltorientierung, Handlungsdispositionen generiert und gesteuert.
- Lernprozesse und wachsende neuronale Verbindungen im Gehirn ermöglichen das Sehen und bilden unsere Wahrnehmung heraus. Erst eine derart konditionierte Wahrnehmung ermöglicht Menschen Orientierung, Fortbewegung und Handeln.
- Das Auge ist ein träges Instrument, das Sehen ist ein Montagevorgang, der nicht ein geschlossenes Ganzes aufnimmt, sondern kleinste Wahrnehmungseinheiten aneinanderfügt.
- Das Auge ist einer Vielfalt an Belastungen und Reizen ausgesetzt und es bedarf komplexer Begleitfaktoren, um sich als Wahrnehmungsorgan entwickeln zu können.
- Diese sind veränderlich und modifizierbar: „Sie sind es, die erlauben, von einer Geschichtlichkeit des Sehens oder des Auges – und in vergleichbarer Weise von der des Hörens oder des Ohres – zu sprechen. Denn die Wahrnehmung des Menschen ist [...] Teil seiner gesellschaftlichen Praxis, seiner Arbeits- und Organisationsformen.“<sup>21</sup>
- Das Auge ist demnach seinen materiellen Voraussetzungen ausgesetzt und bildet seinerseits einen „Resonanzraum, dessen ästhetische, also wahrnehmende Qualität und Leistung sich als eine Art visueller Geistesgegenwart umschreiben lässt“.<sup>22</sup>
- Und an dieser Stelle kommt dann die entscheidende Schlussfolgerung des Autors, die die Entwicklung der Audiovisualität auf den Punkt bringt: „Diese Geistesgegenwart ist offen und empfänglich für Neues – nur so lassen sich die Antriebsenergien deuten, die

---

<sup>20</sup> Vgl. Schnell, 2000, S. 13ff.

<sup>21</sup> Schnell, 2000, S. 19.

<sup>22</sup> Schnell, 2000, S. 19.



in der Geschichte der Menschheit zur Entwicklung der audiovisuellen Medien geführt haben.“<sup>23</sup>

Die sich verändernden Realitätsimpulse werden also von uns in produktiver Art und Weise immer wieder neu verarbeitet und lassen eine erkennbare Wahrnehmungsgeschichte ableiten. Hierbei geht es laut Schnell nicht darum, dass sich das Auge physiologisch verändere, wohl aber eine Änderung des Gesichtssinns stattfinde, was er mit einer Aussage Walter Benjamins treffend verdeutlicht:

Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der Menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung. Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich, sondern auch geschichtlich bedingt.<sup>24</sup>

Vereinfacht gesagt, unsere Wahrnehmung hat eine Geschichte und wird vom jeweiligen Medium mitbestimmt. Uns, die wir in Zeiten vor der Digitalisierung und moderner Game-Technologien aufgewachsen sind, ist das schon aufgrund unserer eigenen visuellen Erfahrungsgeschichte klar. Meinen Neffen allerdings, für den das Internet und der Touch-Screen seines Game Boys das Natürlichste auf der Welt ist, hat diese Tatsache erstaunt. Er hat diese Geschichtlichkeit, von der hier die Rede ist, noch nicht selbst erfahren. Meine euphorischen Schilderungen über unseren ersten Videorekorder und den damit verbunden Möglichkeiten des Aufzeichnens und Wiederansehens haben ihn genauso verwundert, wie die Banalität und miserable Grafik meiner ersten Computerspiele. Seine Wahrnehmung ist vom heutigen Stand der Dinge konditioniert und von den ihn umgebenden visuellen Möglichkeiten diszipliniert, die Entwicklungsschritte sind aufgrund seines jungen Alters für ihn nicht nachvollziehbar. Filmische Sequenzen und sich verändernde Perspektivansichten beim Computerspielen sind für ihn und seine visuelle Erfahrungswelt beispielsweise etwas ganz Normales, weil in seiner Sozialisation aktuell Gelerntes.

Doch gerade die Entdeckung der Perspektive kann in der Geschichte des Sehens als qualitativ entscheidender Entwicklungssprung angesehen werden. Damit wurde der Mensch in der Renaissance „zum Herrn des Wahrnehmungsprozesses, er unterwirft die Wirklichkeit seinem Blick, sein Blickwinkel wird zum Ordnung stiftenden Prinzip“. Die Entdeckung der Perspektive repräsentiert darüber hinaus ein neues „Ich- und Selbstbewusstsein“. <sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Schnell, 2000, S. 19.

<sup>24</sup> Walter Benjamin, in: Schnell, 2000, S. 19.

<sup>25</sup> Schnell, 2000, S. 25f.

Gundolf S. Freyermuth formuliert Ähnliches. In seinem Aufsatz über die Entwicklung neuzeitlicher Audiovisualität findet sich unter der Überschrift *Mechanischer Realismus / Sekundäre Audiovisualität* folgender erster Satz: „Am Anfang war der Spiegel.“<sup>26</sup> Und dieser Spiegel ermöglichte den Blick auf das eigene Ebenbild. Er hatte eine dramatische soziale und ästhetische Vorbildwirkung. Er diente der Selbstkontrolle, sowie unterhaltenden Zwecken, kurz der Mensch gewann damit sein Selbstbild, dass er fortan auch korrigierte und wurde zum Individuum im modernen Sinne, zum Einen und Einzigartigen.<sup>27</sup> Freyermuth sieht in diesem Spannungsfeld den Ursprung neuzeitlicher visueller und audiovisueller Produktion. Ausgehend von der Herstellung kristallener Spiegel an der Wende zum 13. Jahrhundert habe der Mensch zunehmend versucht, das Bild, das der Spiegel gab, selbst zu erschaffen, es dauerhaft zu speichern und ästhetisch zu übertreffen. Die entscheidenden Stichworte sind demnach: Abbilder zu schaffen, diese zu bewahren und ästhetisch (mit neuen Techniken) zu verbessern.

Die Perspektivlehre von Brunelleschi hat also die Weichen für realistische Darstellungsweisen gelegt. Fortan wurde zusehends versucht, visuelle Abbildungen in ihrer Qualität zu verbessern und die Realitäts- und Bildproduktion mit mechanischen Hilfsmitteln technisch weiterzuentwickeln.<sup>28</sup> Diese Entwicklung war natürlich eine schrittweise und von vielen – teilweise parallel verlaufenden – Einzelerfindungen getragene. Wissenschaftler, Techniker und Künstler haben aber vor allem kollektiv dazu beigetragen, neue Standards zu schaffen, indem sie Erreichtes immer wieder zu optimieren versuchten. Für die Vorgeschichte kinematographischer Wahrnehmung gilt daher:

Die Vielzahl der Wissenschaftler und Techniker, die an der Erfindung optischer Geräte beteiligt waren, zeigt, dass es sich eher um kollektive Entwicklungen als um inventorische Einzelleistungen gehandelt hat. Die Fortschritte in den Naturwissenschaften und den technischen Disziplinen sind nicht vom Himmel, nicht einem genialen Einzelnen in den Schoß gefallen, sondern sie entspringen einem spezifischen Weltverhältnis. In ihnen offenbart sich, auf welche Weise die Entzifferung und Entzauberung der Natur und ihrer Gesetze gelungen ist, die sukzessive zur Beherrschung der Natur geführt haben.<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> Freyermuth, in: Kloock (Hg.), 2008, S. 16.

<sup>27</sup> Vgl. Freyermuth, in: Kloock (Hg.), 2008, S. 17.

<sup>28</sup> Vgl. Freyermuth, in: Kloock (Hg.), 2008, S. 18.

<sup>29</sup> Schnell, 2000, S. 28.

## 2.3 Mechanische Hilfsmittel und neue Blickwinkel auf die Welt

Zwischen dem 13. und 18. Jahrhundert trugen zahlreiche Entwicklungen dazu bei, realistische Abbildungen durch den Einsatz mechanischer Hilfsmittel zu optimieren. „Im Zentrum standen dabei immer kleinere und kompliziert verspiegelte Varianten der Camera obscura, des Urmodells der Foto- und Filmkamera, sowie die Laterna magica, das Urmodell aller Projektionsverfahren“, so Gundolf S. Freyermuth.<sup>30</sup> Er verweist aber noch auf einen ganz anderen Höhepunkt mechanisch produzierter Audiovisualität: auf die Guckkastenbühne, der er eine ganz spezifische ästhetische Leistung zuschreibt.

Der Illusionsraum, den sie erschuf, wirkte auf die Zeitgenossen nicht minder revolutionär als Jahrhunderte später das Kino. Als Gegenstück zum Kirchenschiff, dem öffentlichen Sakralraum aus der agrarischen Epoche, bildete die Guckkastenbühne den phantasmatischen Profanraum individueller Sammlung, Erziehung und Selbstverständigung. Der neue Horizont, den ihre audiovisuelle Nachahmung des Lebens eröffnete, ließ sie zum Leitmedium werden – zu den Brettern, die der vorindustriellen Epoche die Welt bedeuteten.<sup>31</sup>

Diese Analyse ist wegen ihrer Betonung des Raums besonders interessant, der als Gegenstück zum Sakralraum beschrieben wird. Ein Raum für die Massen, der das Leben in anderer Weise widerspiegelt und für alle erlebbar macht. Ein Aspekt, der viel später im Hinblick auf das Kino und das Internet neuerlich zum Tragen kommt.

## 2.4 Nachahmung der Realität und Funktionalisierung des Blicks

Die Zeit zwischen Renaissance und Aufklärung, zwischen dem Beginn der Mechanisierung und den Anfängen der Industrialisierung, wird von Freyermuth als ‚Epoche eines imitierenden Realismus‘ bezeichnet.<sup>32</sup> Visuelle Dominanz schreibt er in dieser Periode der Perspektivtechnik zu, audiovisuell war für ihn die Guckkastenbühne besonders prägend: „Beider Illusionsmechanik initiierte durch Hardware-Kontrolle erste optische Funktionalisierungen des Blicks und wies darin auf die industrielle wie digitale Zukunft voraus.“<sup>33</sup> Die Guckkastenbühne stelle daher eine bedeutende Entwicklungsstufe „von der primären zur sekundären Audiovisualität“ dar, eine Speicherung ihrer Audiovisualität war

---

<sup>30</sup> Freyermuth, in: Kloock (Hg.), 2008, S. 18.

<sup>31</sup> Freyermuth, in: Kloock (Hg.), 2008, S. 19.

<sup>32</sup> Ebd.

<sup>33</sup> Ebd.

allerdings noch nicht möglich, was sie von den späteren Medien der industriellen Epoche natürlich deutlich abgrenzt.<sup>34</sup>

Mechanische Apparaturen kamen zusehends nicht nur im Bereich der Bühnentechnik im Theater zum Einsatz, Apparate sollten vielmehr auch dazu dienen, neue, illusionäre Welten zu generieren.<sup>35</sup> Es geht im Anschluss an die Imitation also um das Schaffen von Realität, ein interessanter Aspekt, der aus heutiger Sicht sofort einen Konnex zum Begriff ‚virtuelle Realität‘ herstellt. Wiederholt sich demnach die Geschichte? Oder sind unsere Bestrebungen vielmehr noch immer dieselben und sind nur unsere technischen Realisierungsmöglichkeiten heute da angelangt, wo wir schon immer hinwollten? Je tiefer wir graben, umso häufiger tauchen Parallelen zur heutigen Zeit auf.

Neue Medien und Technologien zeichnen sich immer durch eine lange und vielfältige Entwicklungsgeschichte aus. So finden beispielsweise auch Vorüberlegungen zur Wirkungsweise der Camera obscura bereits sehr früh statt. Ihre Realisierung hat demnach selbst eine lange Vorgeschichte (und eine Nachgeschichte). Ralf Schnell verweist in diesem Zusammenhang auf Reflexionen über die Probleme der Optik, welche schon bei Euklid (um 300 v. Chr.) und Aristoteles (384-322 v. Chr.) zu finden sind. Später wurden diese von zahlreichen Gelehrten wieder aufgenommen, doch erst die Entwicklung der modernen Naturwissenschaften und Einsichten etwa Kopernikus (1473-1573), oder Galileis (1564-1642) und der Einsatz moderner Geräte ließen die Camera obscura zu einem Instrument der visuellen Darstellung werden.<sup>36</sup> Über den sozialen Gebrauch der frühen Camera obscura schrieb Eric Barnouw: „A group of people in a darkened room, watching images on a wall – thrown by a beam of light cutting through darkness must have resembled a group watching home movies.“<sup>37</sup>

Zahlreiche Forscher und Gelehrte trugen zur Weiterentwicklung und Verbesserung der Apparaturen bei, nur so gelang es, etwaige Probleme zu lösen, die Geräte zu verkleinern, sowie Reflexspiegel und Kameralinsen zu optimieren. Die Camera obscura kam oftmals als Lehr- und Demonstrationsmittel zum Einsatz, vor allem aber diente sie als eine „Art

---

<sup>34</sup> Freyermuth, in: Kloock (Hg.), 2008, S. 19.

<sup>35</sup> Schnell, 2000, S. 29.

<sup>36</sup> Vgl. Schnell, 2000, S. 29.

<sup>37</sup> Eric Barnouw, in: Kloock (Hg.), 2008, S. 18.

Zauberkasten, mit dem einem seh-süchtigen Publikum in verdunkelten Räumen an weißen Wänden staunenswerte Szenen präsentiert werden konnten.“<sup>38</sup>

In modernen Abhandlungen zur Entwicklung der Audiovisualität wird die Camera obscura als Bahn brechender Fortschritt in der Geschichte kinematographischer Wahrnehmungsformen dargestellt, welche mit der Entwicklung der Perspektive vergleichbar ist, weil sich in ihr eine Neu- und Umstrukturierung visueller Erfahrungsmöglichkeiten durch optische Techniken repräsentiere.<sup>39</sup> Ralf Schnell betont in diesem Zusammenhang aber den Unterschied des Fortschritts im Vergleich zur Perspektive:

- Die Camera obscura erlaubt dem Beobachter die Reproduktion der beobachteten Realität.
- Gleichzeitig ermöglicht sie den Menschen die Produktion neuer, eigenständiger Wirklichkeiten.
- Um ihre Wirkung verfolgen zu können, ist der Rückzug in einen dunklen und geschlossenen Raum notwendig.
- Um die Welt mittels dieses Geräts wahrnehmen zu können, muss der Beobachter sich aus ihr entfernen (der Standort ist jedoch weder vorgeschrieben noch festgelegt).
- Sein Körper, seine Sinne, seine Erfahrungswirklichkeit sind nicht Teil der Darstellung, denn Bild und Realität existieren getrennt voneinander.<sup>40</sup>

## **2.5 Neue Blickwinkel auf die Welt als privater Beobachter**

Die Camera obscura biete demnach einen vollkommen anderen Blickwinkel auf die Welt und ihre Wirkung müsse auch von der Technik der Zentralperspektive unterschieden werden, was Jonathan Crary dergestalt verdeutlicht:

Es ist unbedingt zu beachten, dass die Camera obscura die Stellung eines sich in einem Innenraum befindenden Beobachters zur äußeren Welt definiert und – anders als die Zentralperspektive – nicht bloß zweidimensionale Repräsentation liefert. [...] Entscheidend bei der Camera obscura ist die Beziehung des Beobachtenden zu der nicht abgegrenzten, undifferenzierten Weite der Außenwelt und die scharfe Begrenzung und Umreißung des Sehfelds durch den Apparat, wodurch es erst möglich wird, den Ausschnitt zu beobachten, ohne dass die Darstellung an Vitalität einbüßt. Die Bewegung aber und die Zeitlichkeit, die die

---

<sup>38</sup> Schnell, 2000, S. 30.

<sup>39</sup> Vgl. Schnell, 2000, S. 31.

<sup>40</sup> Vgl. Schnell, 2000, S. 31f.

Camera so evident macht, waren immer schon vor dem Akt der Repräsentation da; Bewegung und Zeit konnten gesehen, aber nicht abgebildet werden.<sup>41</sup>

Die Camera obscura hat maßgeblich dazu beigetragen, den Status des Beobachters zu verändern, gleichzeitig eröffnet sie ein Wahrnehmungssystem, das der Komplexität der Wirklichkeit durch ihre Abtrennung vom Bild deutlich gerechter wird. Die Souveränität des Beobachters erreicht somit eine neue Dimension, die Objektwahrnehmung wird subjektiviert: „Sie ist sowohl eine Metapher für ein nominell freies, souveränes Individuum als auch für ein privatisiertes Subjekt, das abgeschnitten von der Öffentlichkeit, der Außenwelt, in einem quasi-domestischen Raum steht.“<sup>42</sup>

Eine Weiterentwicklung der Camera obscura sieht Ralf Schnell in der Laterna magica, der Zauberlaterne. „Was die Camera obscura für die Entwicklung von Fotografie und Film bedeutete, das leistete die Laterna magica mit den Zwischenstationen Episkop – einem Bildwerfer für undurchsichtige Bilder – und Diaprojektion für die Filmprojektion.“<sup>43</sup> Die Verfahren der frühen Bildprojektion waren allerdings noch relativ beschränkt, da Einzelbilder gezeigt und wieder gelöscht werden mussten, um dann ein weiteres Bild folgen lassen zu können. Später kamen verschiebbare Glasbilder zum Einsatz, welche auf mechanische Weise den Eindruck von Bewegung suggerierten. Die Laterna magica wurde als Projektionstechnik vielseitig eingesetzt: als Medium der Unterhaltung, aber auch wissenschaftlicher Dokumentation und Lehre. „Die kinematographischen Medien sind mithin, dies macht bereits ihre Vorgeschichte deutlich, wirkungsästhetisch neutral: Mit ihrer Technik ist nicht zugleich definiert, wozu sie sich einsetzen, gebrauchen, oder missbrauchen lassen“, so Schnell in diesem Zusammenhang.<sup>44</sup>

Mit dem Beginn der Industrialisierung entstehen neue gesellschaftlich-ästhetische Bedürfnisse, die von den mechanischen Medien und den auf ihnen basierenden Künsten nicht mehr befriedigt werden konnten. Freyermuth bezeichnet diese Phase als ‚die Krise des Realismus‘.<sup>45</sup> Zum einen entstanden daher neue Apparaturen und Genres, die so Freyermuth „Jahrzehnte bevor Fotografie und Film möglich wurden, medientechnisch auf

---

<sup>41</sup> Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1996, S. 45.

<sup>42</sup> Crary, 1996, S. 49.

<sup>43</sup> Schnell, 2000, S. 32.

<sup>44</sup> Schnell, 2000, S. 33.

<sup>45</sup> Freyermuth, in: Klock (Hg.), 2008, S. 19.

Rezeptionserlebnisse hinarbeiteten, die wie von Ferne an die Sensation von Fotografie und Film gemahnten.<sup>46</sup> Als bedeutendste Vertreter gelten in diesem Sinne Panorma und Diorama. Zum anderen durchlaufen ihm zufolge die schon etablierten Künste einen Verwandlungsprozess, die laufenden Bilder kündigen sich bereits an, die Utopie des Gesamtkunstwerks als ästhetisches Ideal setzt sich durch, was laut Freyermuth auf eine Verschmelzung aller Künste hinausläuft:

Die sich in der Frühzeit der Industrialisierung zuspitzende Krise der tradierten Medien und der einzigen Variante visueller und audiovisueller Darstellung, zu der sie befähigt waren: der handwerklichen Imitation, bezeugt so eine Vielzahl medientechnischer wie ästhetischer Experimente und vor allem die Popularisierung des utopischen Leitbilds eines gänzlich neuen, die Künste bzw. die Medien verschmelzenden Gesamtkunstwerks. Gemeinsam ist sämtlichen Krisenerscheinungen, dass sie deutlich auf Effekte und Rezeptionserlebnisse hinarbeiteten, die anachronistisch an die ästhetischen Qualitäten von Fotografie und vor allem Film gemahnten.<sup>47</sup>

## **2.6 Eine Sensation: der Schauende als Bildmittelpunkt**

Panoramatisches Sehen wurde gegen Ende des 18. Jahrhunderts erstmals in England möglich. Rotunden entstehen, die dem Betrachter einen Gesamtrundblick von 360 Grad ermöglichen. Der Beobachter erhält somit, während er sich um die eigene Achse dreht, einen Einblick in Städte, Landschaften, oder Bewegungsabläufe. Der Sehende wird zum Bildmittelpunkt, er stellt das Wahrnehmungszentrum dar, seine Perspektive ist es, die in der speziellen Panorama-Architektur zum beherrschenden Element des Wahrnehmungsgeschehens wird.<sup>48</sup>

In einem panoramatischen Rundbau entsteht und bewegt sich unter seinen Augen, mit seinen Augen, in seinen Augen eine Realität, die ohne ihn in dieser Form nicht vorhanden wäre. Sein Blick entspricht dem eines Schwenks in der Horizontalen um eine imaginäre Achse, wie ihn später die Filmkamera vollführen wird. Der Zuschauer ist auf diese Weise buchstäblich im Bild. Er befindet sich auf einer kleinen Empore, die ihm den ungehinderten Rundblick erlaubt. Kein Rahmen, keine Bühne begrenzt den Horizont. Die Bildaufhängung und die Bildbegrenzungen oben und unten sind gut kaschiert, dass der Eindruck einer höchst natürlichen Künstlichkeit entsteht – ein Effekt, den in unseren Tagen auf ihre Weise elektronisch hergestellte virtual reality des Cyberspace erzielt.<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> Freyermuth, in: Kloock (Hg.), 2008, S. 19.

<sup>47</sup> Freyermuth, in: Kloock (Hg.), 2008, S. 20.

<sup>48</sup> Vgl. Schnell, 2000, S. 35.

<sup>49</sup> Schnell, 2000, S. 35f.

Dieses hier beschriebene, besondere Erlebnis wird von den Menschen fasziniert aufgenommen, genauso wie zuvor die Camera obscura und Laterna magica, eine weitere Publikumsattraktion ist geschaffen worden, die bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts zum Massenmedium werden sollte.<sup>50</sup> Diesem erfolgreichen Massenmedium mangelt es jedoch an einem Element, welches in der Laterna magica schon enthalten war: die Bewegung als dynamischer Akt. Diese Einführung der Bewegung erfährt das Panorama in seiner Entwicklung zum Diorama, das von Schnell als entwicklungslogisch nächste Stufe der Medienästhetik bezeichnet wird.<sup>51</sup> Das Diorama hat erstmals Raum und Zeit dynamisch miteinander verbunden, eine besondere Leistung, die mittels ausgetüftelter Lichteffekte und einer perspektivischen Steuerung der Rezeption erzielt wurde.

Drehbare Bühnen nahmen dem nunmehr – wie im Theater oder später Kino – sitzenden Zuschauer die eigene Bewegung ab und kontrollierten den jeweiligen Blick auf eine verzaubernd oder auch spukhaft belebte Szenerie, in der sich die Magie ankündigte, die den Film in seinen ersten Jahrzehnten umgeben sollte. In der Daguer'schen Innovation aber, dass zwar noch nicht die Bilder mechanisch bewegt wurden, wohl aber das Publikum, bot das Diorama ein Spiegel- oder Negativbild dessen, was ein dreiviertel Jahrhundert später zum typischen Kinoerlebnis werden sollte.<sup>52</sup>

Das Diorama deutet also zudem den Film, das Kino und laut Freyermuth auch „computergesteuerte Genre virtueller Filmritte“ voraus, schlichtweg das Bedürfnis nach immersiven audiovisuellen Sensationen.<sup>53</sup>

## **2.7 Industrielle Reproduktion und der Begriff der Verwertung**

Die historische Leistung der Fotografie ist in engem Kontext mit einer grundlegenden Veränderung zu sehen: Um die ästhetischen Sehnsüchte der Menschen zu befriedigen, setzt man zu Beginn des 19. Jahrhunderts nicht mehr nur auf die Verbesserung handwerklichen Könnens, sondern vielmehr auf dessen Aufhebung, was Gundolf S. Freyermuth dazu veranlasst, diese Periode als ‚industriellen Fotorealismus bzw. als tertiäre Audiovisualität‘ zu bezeichnen.<sup>54</sup> Die Industrialisierung hinterlässt zusehends ihre Spuren und beginnt sich in allen Bereichen menschlichen Tuns durchzusetzen. Industrielle Verfahren gewinnen somit auch im Zusammenhang mit visueller und audiovisueller Produktion zunehmend an

---

<sup>50</sup> Vgl. Schnell, 2000, S. 36.

<sup>51</sup> Vgl. ebd.

<sup>52</sup> Freyermuth, in: Kloock (Hg.), 2008, S. 20.

<sup>53</sup> Freyermuth, in: Kloock (Hg.), 2008, S. 36.

<sup>54</sup> Vgl. Freyermuth, in: Kloock (Hg.), 2008, S. 21.



Bedeutung. Ziel ist es, so Freyermuth, handwerklich individuelles und zeitmäßig langwieriges Arbeiten bestmöglich durch standardisierte und schnellere Maschinenleistung zu ersetzen:

Industrielles Know-how erst schuf die Produktionsmittel, denen sich die Vielzahl neuer Medien und Künste, Kommunikations- und Darstellungsformen verdankte, vom Massendruck bis zu Radio und Fernsehen. Das Verhältnis der Kunst zur Technik machte damit einen qualitativen Sprung: vom gelegentlichen, weil bewussten Gebrauch spezieller Werkzeuge zur innersten Prägung durch (halb-)automatische Apparate und industriell erzeugte Materialien.<sup>55</sup>

Laut Freyermuth entspricht dies der Zeit beginnender industrieller Produktion, die noch analog-maschinell abläuft. Im visuellen wie im audiovisuellen Bereich sieht er hierbei den standardisierten Realitätsabdruck als zentrales Mittel an.

Technisch setzte die Entwicklung nach 1800 mit der parallelen Entwicklung zahlreicher fotografischer Verfahren zur Erzeugung von perspektivischen Einzelbildern ein. Was der Spiegel produzierte, automatisch zu speichern, wurde dann erstmals um 1840 mit der Daguerreotypie in begrenztem Umfang möglich – Daguerreotypien reproduzierten zwar fotorealistisch durch Speicherung fossilen Lichts, waren jedoch Originale, spiegelverkehrte Unikate.<sup>56</sup>

Mit Hilfe der Fotografie kann nun ein Ereignis im Augenblick seines Geschehens standardisiert abgebildet und somit reproduziert werden. Die Fotokamera ermöglicht es außerdem, „objektive, weil vom Objektiv eingefangene Bilder zu erzeugen, die im Prinzip eins zu eins der Realitätsvorlage entsprachen“<sup>57</sup>, so Freyermuth. Auch Ralf Schnell spricht ihr in dieser Hinsicht besondere Eigenschaften zu. Er meint, dass in der Detailgenauigkeit und Wahrheitstreue ihrer Abbilder die kulturellen Parameter festzulegen sind, denen die Fotografie ihre Erfolgsgeschichte verdankt.<sup>58</sup>

Die besonderen Leistungen der Fotografie nach Schnell sind demnach:

- Umwandlung der Anschauung in Aufzeichnung
- Wiedergabe der Realität als Abbildung
- Technifizierung des Aufzeichnungsverfahrens
- Sofortige Bannung des Augenblicks
- Dauerhafte Fixierung der Abbildung
- Erweiterung der menschlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten<sup>59</sup>

---

<sup>55</sup> Freyermuth, in: Kloock (Hg.), 2008, S. 21.

<sup>56</sup> Ebd.

<sup>57</sup> Ebd.

<sup>58</sup> Vgl. Schnell, 2000, S. 39.

<sup>59</sup> Schnell, 2000, S. 39f.

Es sind aber nicht nur die vorher erwähnten Leistungen, die die Fotografie zu etwas Besonderem machen, Ralf Schnell erkennt in den ihr gegebenen Möglichkeiten vielmehr zwei Seiten, die sie in sich birgt, und bringt an dieser Stelle den Begriff der Verwertung ins Spiel. Ein Begriff, der uns im Zusammenhang mit dem Einsatz moderner Technologien noch beschäftigen wird. Die besondere Faszinationskraft der Fotografie basiert demnach einerseits auf ihrem Kunstcharakter. Sie weckt und stillt die Bildersucht der Menschen. Andererseits ist sie von den Möglichkeiten ihrer Verwertbarkeit geprägt – ihre kommerzielle Nutzbarkeit im Informationszeitalter ist demnach ebenso entscheidend. Seine Schlussfolgerung ist daher, dass das fotografische Verfahren omnipräsent geworden ist, weil es eben ubiquitär einsetzbar ist. Beide Seiten der Fotografie – ihr Kunstcharakter und ihre Verwertbarkeit – waren demnach für die Erfolgsgeschichte des Mediums von Anfang an bedeutend.<sup>60</sup>

Mit Hilfe der Fotografie war der Mensch nun in der Lage, die Realität exakter abzubilden und seine Wirklichkeitsausschnitte nach bestimmten Kriterien festzulegen:

Nie zuvor hatte es die Möglichkeit gegeben, die Wirklichkeit auf eine so präzise Weise einzufangen. Ausschnitthaftigkeit, Detailgenauigkeit, Perspektivierung und Rahmung – all diese Charakteristika der Fotografie repräsentieren ein durch den fotografischen Apparat vermitteltes Herrschaftsverhältnis gegenüber der abgebildeten Welt, einen Gestus der Kolonialisierung, der urteilt, auswählt, zurichtet, einfängt und festhält. Der Apparat ist operatives Vollzugsorgan dieser kolonisierenden Haltung.<sup>61</sup>

Die Fotografie ist außerdem Ausgangspunkt für die Herausbildung neuer Medien, welche ebenso teilautomatisiert und seriell Realitätsspuren speicherten und auf diese Weise der Kunst und Kommunikation ganz neue Möglichkeiten eröffneten. Zu diesen analog-maschinellen Bildaufzeichnungsverfahren, die dann noch folgen sollten, zählen Stereo-, Röntgen-, Farb- und Polaroidfotografie. Zusätzlich wurden analog-maschinelle Verfahren entwickelt, die eine Tonspeicherung ermöglichten. Dies geschah anfangs mittels Wachswalze, später kamen Schellack- und Vinylschallplatte, oder Magnetband hinzu.<sup>62</sup> Das Besondere hinsichtlich dieser Entwicklungen liegt einerseits in der relativ kurzen Zeitspanne ihrer Entstehung, andererseits ist auch die Vielzahl der Verfahren und Medien als außergewöhnlich zu betrachten:

Binnen eines relativ kurzen historischen Zeitraums, gemessen jedenfalls an den Fortschritten der vorherigen Epoche, gelangen dank der Konvergenz neuzeitlicher Mathematik, Physik und Chemie gleich mehrere industrielle Verfahren und Medien, deren reguläre Effekte, zentriert

---

<sup>60</sup> Vgl. Schnell, 2000, S. 40f.

<sup>61</sup> Schnell, 2000, S. 41.

<sup>62</sup> Vgl. Freyermuth, in: Kloock (Hg.), 2008, S. 21.

um einen maschinell erzeugten visuellen und auditiven Realismus, zu vorindustriellen Zeiten schier magisch gewirkt hätten. Den Kulminationspunkt der Industrialisierung medialer Produktion sollte freilich die Erfüllung der Jahrhunderte alten ästhetischen Sehnsucht nach dem audiovisuellen Gesamtkunstwerk bilden. Versuche, mit je vorhandenen Mittel möglichst realistische Bewegtbilder zu produzieren, wurden während des gesamten 19. Jahrhunderts in der Konstruktion von protochemischen Schauapparaten wie Zoetrope und Praxinoscope unternommen, welche die Intensität, Unmittelbarkeit und Fähigkeit zur Auflösung des Hier und Jetzt in einem vergegenwärtigten Da und Dort simulierten.<sup>63</sup>

Auch hier erfolgt wiederum ein eindeutiger Verweis auf die Vielzahl an Verfahren und Medien, sowie die relativ kurze Zeitspanne ihrer Entwicklungsgeschichte. In Betrachtung der Gegenwart kehren all diese wichtigen Schlagworte zurück. Auch heute existieren eine Vielzahl an Medien, technischen Verfahren und immer schneller aufeinander folgenden Entwicklungen. Ein interessanter Aspekt, und einer – der, wagt man den Rückblick – keinesfalls neu ist.

## **2.8 Die ästhetische Sehnsucht nach dem audiovisuellen Gesamtkunstwerk**

Die neuen, oben erwähnten Geräte, arbeiteten zu Beginn ihrer Entwicklung noch mit möglichst realistisch gemalten Bilderfolgen, die erst später durch Bildserien der so genannten Bewegungsfotografie ersetzt wurden. Als Erfinder dieser Verfahrensweisen gelten Eadweard Muybridge (1830 – 1904) und Etienne-Jules Marey (1830 – 1903), ihnen gelang es, den Übergang von der Fotografie zum Film technisch zu ermöglichen.<sup>64</sup>

Indem Muybridge Momentaufnahmen ausgewählter Einzelphasen in Form von Glasscheiben in ein Lebensrad einsetzte und dieses in Rotation brachte, konnte er Betrachten die Illusion eines ununterbrochenen Bewegungsablaufs vermitteln. Zoopraxiskop hieß diese Erfindung, die eine zweifach bearbeitete Natur – zerlegt und synthetisch rekonstruiert – zu einer neuen, scheinbar natürlichen Einheit zusammen fügte.<sup>65</sup>

Marey verbesserte und vereinfachte das hier beschriebene Verfahren mit Hilfe einer so genannten chronofotografischen Kamera, die in der Lage war, Bewegung in Serien festzuhalten.<sup>66</sup> Diese legte dann wiederum den Grundstein für später verfeinerte Verfahren, welche die Reihenfotografie in Form von Mehrfachbelichtungen durch einen rotierenden Momentverschluss ermöglichten. Neben Marey und Muybridge waren zahlreiche andere

---

<sup>63</sup> Freyermuth, in: Kloock (Hg.), 2008, S. 22.

<sup>64</sup> Vgl. Schnell, 2000, S. 41.

<sup>65</sup> Schnell, 2000, S. 42.

<sup>66</sup> Vgl. Freyermuth, in: Kloock (Hg.), 2008, S. 22.

Personen an der Weiterentwicklung und Verfeinerung der Apparate beteiligt. Nur das Zusammenwirken ihrer Entwicklungen und neuartigen Konstruktionen führte laut Schnell zu einer fotografischen Wirklichkeitsverarbeitung von besonderem Ausmaß:

Sie hob nicht nur, wie bereits die Fotografie, die Distanz zum Objekt auf, sondern auch die Einheit seiner Bewegungsfolgen. Indem sie die Bewegung zergliederte und das isolierte Element fixierte, schuf sie eine neue Wirklichkeit, die in dieser Form nicht existiert hatte. Diese Vorstufe der kinematographischen Medien – nicht mehr Foto, noch nicht Film – stellen künstliche Formen von Raum- und Bewegungssillusion zum Zweck einer technisch hergestellten Realitätswiedergabe dar. Um aber die Illusion eines Bewegungsflusses zu vervollkommen, mussten zwei weitere Effekte in die kinematographische Apparatur integriert werden: der stroboskopische Effekt und die Nachbildwirkung.<sup>67</sup>

## **2.9 Neuer technischer Einsatz bekannter Effekte**

Die Nachbildwirkung beruht darauf, dass Licht- oder Bildimpulse auf der Netzhaut weiterwirken, nachdem sie schon nicht mehr sichtbar sind. Die Trägheit des Auges sorgt dafür, dass bei ausreichend rascher Bildfolge beim Zuschauer der Eindruck eines kontinuierlichen Bewegungsablaufs entsteht, eine Wirkung, die in der Gestaltpsychologie als ‚Phi-Phänomen‘ betitelt wird. Auch dieser Effekt wurde schon früher entdeckt und kam etwa im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts beim so genannten Thaumatrope zum Einsatz: Hierbei werden zwei Bilder, die sich wie bei einer Münze auf der Vorder- und der Rückseite befinden, so schnell gedreht, dass beide für uns zu einem einzigen Bild verschmelzen. Ein bekanntes Beispiel: Auf der einen Seite der ‚Münze‘ befindet sich das Bild eines Vogels, auf der anderen Seite das eines Käfigs. Für das Halten und Drehen ist unser zweiseitiges Bild an einer Schnur befestigt. Und wenn wir es schnell genug in Bewegung bringen, erhalten wir den Eindruck, dass der Vogel im Käfig sitzt. Das Daumenkino arbeitete gleichermaßen mit diesem Effekt, auf dem auch der Film physiologisch beruht, genauso wie eine Vielzahl anderer Apparate, die den Verschmelzungseffekt nutzten, um kontinuierliche Bewegungsabläufe zu suggerieren.<sup>68</sup> Ralf Schnell meint hinsichtlich dieser Erfindungen:

Solche Apparate arbeiteten der Entwicklung des Films vor, weil sie durch Zusammenstellung von Bildern mit minimalen Differenzen einen kontinuierlichen Bewegungseindruck erzeugten. Sie haben die spätere Verbindung der Fotografie mit dem Lebensrad und die Entwicklung von Projektionsgeräten ermöglicht, die das bewegte Bild wahrnehmbar machten.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Schnell, 2000, S. 43.

<sup>68</sup> Vgl. Schnell, 2000, S. 43.

<sup>69</sup> Schnell, 2000, S. 44.

Der zweite Effekt, der beim Film genutzt wird, ist der so genannte Stroboskopeffekt. Ein Stroboskop ist eine Apparatur, die mit Hilfe eines an- und ausgehenden Lichts Bewegungsfolgen in Einzelbilder zerlegt. So entsteht der Eindruck eines zerhackten Bewegungsablaufs. Mit dieser Technik arbeiten auch Filmaufnahme- und Wiedergabeapparate: „Sie machen durch den Einsatz von Lichtimpulsen in Verbindung mit der Nachbildwirkung Bewegungsabläufe sichtbar, die in Wirklichkeit aus lauter Einzelbildern bestehen. Pointiert kann man sagen: Die Verbindung des stroboskopischen Effekts mit der Nachbildwirkung ermöglichte die Entstehung des Films.“<sup>70</sup>

Auch in diesem Zusammenhang gilt es zu betonen, dass wiederum zahlreiche Wissenschaftler, Techniker und auch Künstler diese beiden Effekte erforscht und somit zur Entwicklung des Films beigetragen haben. Hierbei lässt sich zum wiederholten Mal erkennen, dass einerseits die Vielzahl an Erfindungen ausschlaggebend ist, und dass andererseits nicht von einer geradlinigen Verlaufsgeschichte der Entdeckung des Mediums Film gesprochen werden kann. Schnell zitiert in diesem Zusammenhang erneut Jonathan Crary, wenn er auf diese beiden wichtigen Merkmale verweist:

Die Filmhistoriker sehen in ihnen die Urformen einer evolutionären technischen Entwicklung, die gegen Ende des Jahrhunderts zu einer einzigen vorherrschenden Form führten. Sie gelten vor allem als im Werden begriffene, noch unvollständige Vorläufer des Films. Unbestritten gibt es bestimmte Gemeinsamkeiten zwischen dem Film und diesen Geräten um 1830, aber es handelt sich häufig wohl eher um eine dialektische Inversions- oder Oppositionsbeziehung, wobei die Merkmale der frühen Geräte negiert und verschleiert wurden.<sup>71</sup>

## **2.10 Der Weg zum Erfolg: die Verknüpfung von Einzelleistungen**

Um dann wirklich von Film und Kino sprechen zu können, mussten diese filmischen Verfahren und verschiedenartigen Erfindungen erst noch verbunden und für auftretende Probleme Lösungen gefunden werden. Erst als Thomas Alva Edison den Zelluloidrollfilm mit Perforierung zu nutzen wusste und er gemeinsam mit W.K. Dickson den Kinetograph erfand, war dieser Zeitpunkt 1891 gekommen. Ihr Kinetograph war die erste Kamera, in der ein perforierter Rollfilm zum Einsatz kam, um Bilder aufzunehmen. Ihr Kinetoscop (1893) gilt zudem als der erste Guckkasten, der Bewegtbilder in einer Endlosschleife wiedergeben

---

<sup>70</sup> Schnell, 2000, S. 44.

<sup>71</sup> Crary, in: Schnell, 2000, S. 45.

konnte. Als dieser Status erreicht wurde, meint Schnell, dass die Erfindung des Kinos damit buchstäblich auf der Tagesordnung der Technikgeschichte stand.<sup>72</sup>

Im Februar des Jahres 1895 begeisterte Ottmar Anschütz das Berliner Publikum mit seinem Tachyskop. Am 1. November 1895 zeigten die Brüder Max und Emil Skladanowsky im Berliner Wintergarten Jahrmarkteffekte und Straßenszenen in Form bewegter Bilder. Einer der ersten Filmprojektoren, Oskar Messters Kinematograph, der Laterna magica-Effekte mit einem verlässlichen Transportmechanismus verband, ermöglichte seit 1896 die kommerzielle Nutzung des Kinos. Doch als Datum der ersten öffentlichen Vorführung eines Films gilt der 28. Dezember 1895, der Tag, an dem der Cinématographe der Brüder Auguste und Louis Lumière der Öffentlichkeit präsentiert wurde, der Kamera und Projektor in sich vereinte. Darauf, dieses Datum als Geburtsstunde des Films anzuerkennen, hat sich die Zunft der Filmhistoriker verständigt, weil die Brüder Louis und Auguste Lumière im Grand Café am Boulevard des Capucines in Paris das Problem des Filmtransports während der Projektion mit Hilfe eines spezifischen, greiferartigen Antriebsmechanismus illusionsfördernd gelöst hatte: Der Fluss der Bilder konnte von nun an ununterbrochen und ungehindert strömen.<sup>73</sup>

Ein weiteres Mal lässt sich im Zusammenhang mit der vorangegangenen Schilderung erkennen, dass an der Etablierung der Filmvorführung mehrere Erfinder beteiligt waren, deren Einzelleistungen parallel der Welt vorgestellt wurden. Dieser Umstand ist an dieser Stelle besonders wichtig, weil die erwähnten Techniken auch in eine andere Richtung hätten führen können (Stichworte: Filmisches Erleben im privaten, oder öffentlichen Bereich, Einzel- oder Gemeinschaftserlebnis).

Fest steht jedenfalls, dass aus eben diesen Einzelleistungen heraus um die Jahrhundertwende etwas entstand, was Freyermuth als „kulturelles Zentrum industriell produzierter Audiovisualität“ betitelt, nämlich das Kino.<sup>74</sup> Wobei es sich in seinen Anfängen ganz anders präsentierte, als wir es heute kennen. Das betrifft nicht nur seine Verortung, sondern auch die Dominanz der zunächst schwerpunktmäßig gezeigten Inhalte. Dieses frühe Kino war zunächst ein wanderndes und kannte noch keine feste bzw. ihm eigene Behausung, sondern siedelte sich dort an, wo die Massenunterhaltung bereits stattfand, auf dem Jahrmarkt und im Varieté. Und auch die zunächst vorgeführten Inhalte unterschieden sich von seinem später populärsten Produkt, dem abendfüllenden Spielfilm, dem auch erst nach einiger Zeit Ton und Farbe hinzugefügt wird. Dies soll hier nur kurz festgehalten werden, weil ich an anderer Stelle auf diese essentiellen Aspekte erneut zurückgreifen werde, und zwar wenn ich mich mit einer möglichen Neuschreibung der Filmgeschichte und mit Parallelen zur heutigen Internetzeit auseinandersetze.

---

<sup>72</sup> Vgl. Schnell, 2000, S. 47.

<sup>73</sup> Ebd.

<sup>74</sup> Freyermuth, in: Kloock (Hg.), 2008, S. 22.

## 2.11 Das Kino, ein Reflex seiner Zeit

Durch die Industrialisierung und die sich verändernden Lebensbedingungen, vor allem in den Großstädten, ist der Mensch vielseitigen Modernisierungsprozessen ausgesetzt, die auch seine Wahrnehmungstechniken mit einschließt. Ralf Schnell verweist in diesem Zusammenhang auf die Erkenntnisse zahlreicher Soziologen, die dieser Zeit nicht nur eine visuelle Dominanz zuschreiben, sondern auch eine Überforderung der menschlichen Sinne feststellen.<sup>75</sup> Die Stadt „überfordert in spezifischer Weise die Menschen hinsichtlich ihrer natürlichen Ressourcen, speziell ihres Wahrnehmungsapparates“<sup>76</sup> und sie zwingt den Menschen gleichzeitig zu einer Veränderung seiner Wahrnehmungstechniken, damit sie mit dieser Überforderung leben könnten.<sup>77</sup> Im Film und im Kino spiegelt sich diese maßgebliche Veränderung und Überforderung wider, die ‚Maschinenzeit‘ hat die Menschen erfasst, Massengesellschaft und industrieller Alltag werden dort aufgefangen, wo es um Sensationen, aber auch um Zerstreuung und Verarbeitung der modernen Welt geht.<sup>78</sup> Das Kino ist demnach nicht nur ein Reflex seiner Zeit, sondern auch eine Replik auf sie<sup>79</sup> und genauso wie einst der Spiegel und die Guckkastenbühne dient der Film zu diesem Zeitpunkt einem sozialen Zweck, so Freyermuth. Walter Benjamin meinte nach der Einführung des Tonfilms, dass der Film eine Art ästhetische Einübung in die industrielle Moderne betrieb und somit zu der der Zeit entsprechenden Kunstform geworden ist.

Obwohl der Film innerhalb kurzer Zeit zum globalen Leitmedium aufsteigt, müssen seine Formen und Erzählweisen nach und nach entwickelt und zusehends perfektioniert werden (Bsp. Montage, Kamerabewegung). Von Anfang an lässt sich hinsichtlich seiner Positionierung jedoch bemerken, dass der Film die anderen Künste nicht unbeeindruckt lässt, ein Umstand, der vor allem im Bereich moderner Romane, aber auch beim Drama, oder in der Malerei bald zu beobachten ist. Freyermuth verweist in diesem Zusammenhang auf Eric Hobsbawm, der dem Film über hundert Jahre nach der Entwicklung des Mediums folgende revolutionäre Wirkungsweise zuschreibt:

---

<sup>75</sup> Vgl. Schnell, 2000, S. 47ff.

<sup>76</sup> Alfred Krovoza: „Gesichtssinn, Urbanität und Alltäglichkeit“, in: *Sehnsucht. Über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung*, hrsg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, Göttingen: Steidl 1995, S. 52.

<sup>77</sup> Vgl. Schnell, 2000, S. 49.

<sup>78</sup> Freyermuth, in: Klock (Hg.), 2008, S. 23.

<sup>79</sup> Vgl. Schnell, 2000, S. 49.

It is impossible to deny that the real revolution in the twentieth-century arts was achieved not by the avant-gardes of modernism, but outside the range of the area formally recognized as >art<. It was achieved by the combined logic of technology and the mass market [...] chiefly of course, by the cinema, child of photography and the central art of the twentieth century.<sup>80</sup>

Die Revolution des Kunstsektors durch das Kino war demnach von den Dominanten ‚Technologie‘ und ‚Massenmarkt‘ geprägt. Noch deutlicher: von der erfolgreichen Vermarktung einer Technologie für den Massenmarkt. Dieser wirtschaftliche Aspekt bedingt maßgeblich die Etablierung und Ausbreitung von dem, was dadurch erst für uns zugänglich und somit zum Massenmedium werden kann. Der Mediensektor war und ist ein Geschäft, dieses Faktum wird in theoretischen Abhandlungen oft zweitrangig behandelt. Darum sei an dieser Stelle eindringlich auf diese ökonomisch-praktische Seite verwiesen. Sie wird im zweiten Teil dieser Arbeit, wenn die hier theoretisch ausgeführten Überlegungen an der Praxis (dem Kino im Umfeld Neuer Medien) gemessen werden, verstärkt Gegenstand der Untersuchung sein.

## **2.12 Von der filmischen Imitation zur Reproduktion und Television**

Film und Kino sind nicht nur Reflex ihrer Zeit, ihre besondere Leistung besteht zudem darin, dass der Mensch mit Hilfe dieser Medientechniken nun auch in der Lage war, die Welt nicht nur nachzuahmen, also abzubilden, sondern die Speicherung dieser Realitätsspuren wiederum zu reproduzieren. Das Resultat der hier angewandten Herstellungsprozesse war kein Original mehr, sondern eine Kopie, ein Negativ, das eine massenhafte Vervielfältigung ermöglichte. Andererseits, meint Freyermuth, liegt im Prozess dieser automatisierten Reproduktion noch eine weitere Besonderheit: Film und Fotografie erlaubten dadurch „eine Selektion von Raum und Zeit, der Film zudem die anschließende Montage der Bilder und damit eine Funktionalisierung des Blicks weit über das im handwerklichen Realismus möglichen Maß hinaus.“<sup>81</sup>

Der Autor bezeichnet diese entscheidende Phase zwischen Früh- und Postmoderne als ‚Fotorealismus‘, dessen Verfahren abermals zahlreiche technische Entwicklungsschritte durchlaufen. Farbe und Ton wurden dem Film erst später hinzugefügt, zudem versuchte man zusehends, den neu aufkommenden Bedürfnissen der Zuschauer im Hinblick auf etwaige

---

<sup>80</sup> E. J. Hobsbawm: *Behind the Times. The Decline and Fall of the Twentieth-Century Avant-Gardes*, New York: Thames and Hudson 1999, S. 30.

<sup>81</sup> Freyermuth, in: Klock (Hg.), 2008, S. 24.



darstellerische Beschränkungen und erzählerische Formenvielfalt nachzukommen. Spätestens mit dem Aufkommen des Fernsehens in den 1950er Jahren steckte dieser Fotorealismus dann aber tatsächlich in einer veritablen Krise.

Seine dominante Stellung hat das Fernsehen natürlich erst nach und nach eingenommen. Es waren auch für diesen neuen audiovisuellen Kanal viele Verbesserungs- und Optimierungsentwicklungen notwendig, um dem Kino seine Vorherrschaft streitig zu machen. Der Fernseher ist mit der Zeit jedoch zu einem allgegenwärtigen Möbelstück geworden, welches das Freizeitverhalten der Menschen grundlegend mitbestimmt. Das Fernsehen bedient den Massengeschmack und kann als „schrackenloses und klassenindifferentes Medium“ bezeichnet werden.<sup>82</sup> Wie zu Beginnzeiten des Kinos entstand mit der Television ein neues Massenmedium, das über alle Gesellschaftsschichten hinweg global für Unterhaltung und Zerstreuung sorgte. Der neue Ort für diese Massenkultur befand sich nunmehr innerhalb der eigenen vier Wände – ein unverkennbarer Rückzug ins Private findet demnach nicht nur im gesellschaftlichen, sondern auch im audiovisuellen Bereich statt.

Die neue Omnipräsenz des Fernsehens hatte natürlich Auswirkungen auf die Situation der Kinos. Die Vermarktung von Filmen lief fortan nicht mehr ausschließlich über die Lichtspieltheater ab. Zudem wurden Filme von nun an auch gezielt für das Fernsehformat produziert und die Quantität verschiedenartiger TV-Inhalte stieg stetig an. Außerdem wurden fürs Fernsehen ständig neue, audiovisuelle Formate (Bsp. Serien, regelmäßige Nachrichten) geschaffen, die derart im Kino gar nicht zum Einsatz kamen. Der viereckige Kasten Zuhause hatte für Unterhaltung und Information zu sorgen und dieses Bedürfnis der Zuseher wurde mit wachsendem Erfolg auch gestillt. Die Fernsehindustrie boomte, die Geräte werden nach und nach für jedermann leistbar, und jede neue Generation entwickelte sich hinsichtlich ihrer technischen Qualität merkbar weiter (ein Trend, der bis heute anhält und derzeit auf eine Ausweitung hinsichtlich multifunktionaler Endgeräte und einer Verknüpfung von TV und Internet hinausläuft)<sup>83</sup>. Das Kino wiederum versuchte seit dem Aufkommen des Fernsehens in den 1950er Jahren durch neue Attraktionen und den Einsatz neuer Techniken (Cinemascope, 3D-Experimente) an Attraktivität zu gewinnen und die neuen ästhetische Bedürfnisse des Publikums zu befriedigen, um somit seine Besonderheit und herausragenden Qualitäten zu betonen.

---

<sup>82</sup> Schnell, 2000, S. 184.

<sup>83</sup> Vgl. Schnell, 2000, S. 236: Hinsichtlich der vergangenen und gegenwärtigen Entwicklung der Television ist an dieser Stelle anzubringen, dass hier auf die Vielzahl von Fernsehtheorien hinzuweisen ist. Heute scheint das Fernsehen zudem zusehends mit dem Internet zusammenzuwachsen, was sich grundlegend auf unseren Mediengebrauch auswirken wird. Ralf Schnell meint daher, dass in Zukunft statt einer kritischen Theorie vielmehr eine kritische Phänomenologie des Fernsehens, die dem raschen Wandel des Mediums Rechnung tragen könnte, anzuraten ist.

Reflektiert man die oben erwähnten Fakten, fühlt man sich doch deutlich – und das zum wiederholten Male – in die Jetztzeit versetzt. Und das, obwohl hier noch ein paar Entwicklungsschritte zum Heute fehlen. Das Fernsehen wird zum neuartigen und zugkräftigen Massenmedium für Daheim. Das Kino versucht in dieser Situation mit technischen Neuerungen und besonderen Effekten zu punkten. Das Bedürfnis nach neuen Wahrnehmungserlebnissen steigt zusehends, neue Darstellungsformen abseits technologischer Beschränkungen werden gefordert. Heute scheint dies nicht viel anders zu sein. Neben dem Fernsehen haben die Digitalisierung und das Internet unseren Alltag erobert, letzteres ist zum Massenmedium geworden und erneut muss sich auch das Kino den neuen technischen Gegebenheiten anpassen, seine Möglichkeiten ausnutzen und neue Attraktionen (Surround-Sound, 3D-Imax) bieten. Und das, obwohl es wie keine andere Erfindung sonst auf eine derart lange mediale Erfolgsgeschichte zurückblicken kann.

Zurück zur Vergangenheit: Mitte des 20. Jahrhunderts kommen mit Postindustrialisierung und später Digitalisierung gesellschaftlich neue ästhetische Bedürfnisse auf. Diese werden von den industriellen Medien und ihren Erzähl- und Darstellungsformen nicht mehr gänzlich erfüllt. Freyermuth attestiert zu diesem Zeitpunkt eine Krise der reproduzierenden Bildlichkeit, die mit gewissen medialen Mängeln einhergeht (hier werden die Beschränkung auf die Darstellung von Realem, oder etwa die 2-Dimensionalität genannt.)<sup>84</sup> Mit der noch hinzukommenden Konkurrenz durchs Fernsehen verstärkt sich der Druck auf die Film- und Kinoindustrie, diese reagiert und es kommt zu einigen interessanten filmischen Experimenten: Das Filmerlebnis soll sensorisch aufgeladen werden, mit mehr Spektakel, Farbe, und besserem Ton will man gegen die Alltäglichkeit des Fernsehens angehen, ein Eintauchen in tricktechnisch erzeugte Welten soll möglich werden. Es kommt daher zu einer technischen Aufrüstung der Kinos. Walt Disney beschreitet zudem einen anderen Weg und errichtet betretbare Erlebniswelten und versucht so, die Beschränkung fotorealistischer Audiovisualität zu überwinden. Die Filmkünstler verlangen zusehends die Befreiung von den Zwängen der materiellen Realität und entwerfen neue Visionen von medialen Möglichkeiten.

Die ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts durchgeführten Experimente schienen also deutlich auf vollkommen neue Effekte und Rezeptionserlebnisse hinzuarbeiten, die aber erst durch digitale Bild- und Tonproduktion erfüllt werden konnten. Nach dem handwerklichen Realismus und dem industriellen Fotorealismus folgt daher, so Freyermuth, eine dritte

---

<sup>84</sup> Vgl. Freyermuth, in: Kloock (Hg.), 2008, S. 27ff.

Variante der Audiovisualität, deren herausragendes Kennzeichen es sein sollte, die ästhetischen Qualitäten des Fotorealismus zu bieten, ohne dessen indexikalische Anbindung an Reales noch zu erfordern.<sup>85</sup>

### **2.13 Der Eintritt in den Datenraum: digitaler Hyperrealismus**

Der Computer bringt den nächsten Fortschritt zur so genannten digitalen Visualität. Und dieser Computer ist vorrangig als Rechenmaschine zu verstehen, ob man ihn überhaupt als Medium ansehen und ihm eine spezifische Ästhetik zuschreiben kann, bleibt für Ralf Schnell durchaus fraglich.<sup>86</sup> Gewiss ist jedenfalls, dass sich diese ‚rechnergesteuerten Informationsmaschinen‘ grundlegend von der „Wiedergabe eines Objektes, wie sie die analogen Bildmedien leisten“, unterscheiden.<sup>87</sup>

Der Mensch reproduziert mit Hilfe des Computers nicht mehr die Wirklichkeit. Diese wird vielmehr simuliert – es wird nicht mehr bloß aufgezeichnet, sondern entworfen. Der Computer bildet die Wirklichkeit nicht mehr ab, sondern fügt ihr etwas Neues, Virtuelles hinzu. Dieser Vorgang basiert nicht auf einem Belichtungs-, sondern einem Rechenvorgang, der auf eigenen Programmiersprachen beruht. Daraus folgert Schnell, dass die digitale Revolution gegenüber analogen Verfahren einen so grundlegenden Wandel bedeutet, dass „darüber der Wirklichkeitsbegriff ins Wanken geraten könnte“.<sup>88</sup>

Denn mit dem Computer können Wirklichkeitsausschnitte nicht nur bearbeitet, oder gar manipuliert werden, sondern „als Wirklichkeitssimulationen und -entwürfe“ kann seinerseits „Wirklichkeit neu konstruiert“ werden.<sup>89</sup> Einer vermeintlichen Abbildung fehlt somit die vorgegebene Gegenständlichkeit. Anstelle manueller Imitation, oder maschineller Reproduktion, erfolgt nun also virtuelle Konstruktion. Ihr Resultat ist demnach weder Original, noch Kopie, sondern eine Variante, die sich endlos kopieren und variieren lässt.<sup>90</sup>

Ein weiterer wichtiger Aspekt liegt in der universellen Verwendbarkeit des Computers begraben, der nahezu alle Bereiche menschlichen Erfahrens und Organisierens erfasst hat: Durch ihn werden unsere Lebensbereiche in bisher ungeahnter Dimension vernetzt und unsere Medienkultur nachhaltig verändert.

---

<sup>85</sup> Freyermuth, in: Kloock (Hg.), 2008, S. 27.

<sup>86</sup> Vgl. Schnell, 2000, S. 237.

<sup>87</sup> Ebd.

<sup>88</sup> Ebd.

<sup>89</sup> Schnell, 2000, S. 251.

<sup>90</sup> Vgl. Freyermuth, in: Kloock (Hg.), 2008, S. 32.

Der Mensch des Computerzeitalters ist nicht nur metaphorisch, sondern ganz buchstäblich und unausweichlich mit den komplexen Rechenprozessen des digitalen Zeitalters verschachtelt und vernetzt. Dies gilt nicht nur für den individuellen Umgang mit der Rechenmaschine, sondern für die gesamte technisierte Kultur, die sich mit der Entwicklung des Computers grundlegend verändert hat, die Welt der Bilder und der Töne eingeschlossen. Nur selten ist in der Geschichte der Medien eine bewährte und traditionsreiche Medienkultur durch eine andere einfach abgelöst oder ersetzt worden. Medien haben – fast – immer koexistiert: die Schriftkultur neben der mündlichen Sprache, die Fotografie neben der Malerei, der Film neben dem Theater, das Fernsehen neben dem Film. [...] Deshalb darf man vermuten, dass der Computer seine spezifischen Leistungen zusätzlich zu denen der traditionsreichen Medienkultur einbringen wird.<sup>91</sup>

## **2.14 Die globale Dimension: das Internet**

Mit dem Internet – einer globalen Erweiterung durch das Zusammenschließen von Einzelrechnern – und dem Generieren eines schier unendlichen Datenraums hat die Menschheit eine völlig neue Dimension von Speicherung, Kommunikation und Informationstransfer geschaffen.<sup>92</sup> Dieses globale Datennetz ist mittlerweile stark von den Faktoren Multifunktionalität und Multimedialität geprägt und ermöglicht einen nahezu ungehinderten und weltweiten Daten- und Wissensaustausch. Sinn des World Wide Web sei es, alles mit allem zu verknüpfen, so sein Erfinder Tim Berners-Lee.<sup>93</sup> Dies ist natürlich nicht für alle Regionen und alle politischen Systeme der Welt gleichermaßen zutreffend, außerdem spielen ökonomische Faktoren natürlich eine Rolle. Fazit ist allerdings, dass mit den neuen Möglichkeiten dieses Informations- und Kommunikationswerkzeugs völlig neue Strukturen und Organisationsformen einhergegangen sind.

Medientheoretisch scheint es schwer zu sein, das globale, technologische und sehr komplexe Datennetz in einem Begriff zusammenfassen zu können. Es in seiner Gesamtheit als Medium zu betiteln, erweist sich als ungenau, denn „gerade die Vielfalt der mit dem Internet verbundenen Möglichkeiten des Datentransfers und Informationsaustauschs, der Kommunikation, der Interaktion und der ästhetischen Produktivität erschwert jeden Versuch das Netz auf den Begriff zu bringen“.<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> Schnell, 2000, S. 256.

<sup>92</sup> Vgl. Schnell, 2000, S. 257.

<sup>93</sup> Tim Berners-Lee: „Interview“, in: *Der Spiegel*, 30/1998.

<sup>94</sup> Schnell, 2000, S. 264ff.

In diesem Zusammenhang lassen sich aber einige Charakteristika festschreiben, die für den weiteren Verlauf meiner Arbeit wichtig sind:

- Das Internet ist aufgrund seiner Speicherkapazität ein Informationsmedium.
- Aufgrund seiner Verknüpfungsmöglichkeiten, ein Kommunikationsmedium.
- Beide Qualitäten ergänzen einander, zum Teil bedingen sie sich wechselseitig.
- Das Medium hat neue Konstellationen von Realität und Virtualität geschaffen.
- Durch das Internet ist eine eigene kommunikative Sphäre mit besonderen Regeln und Ausdrucksformen entstanden.
- Das Internet ist ein facettenreicher und flexibler elektronischer Zukunftsraum.
- Dieser kann als Öffentlichkeitsraum der digitalen Gesellschaft bezeichnet werden.
- Es ist ein Forum zur Kommunikation und zur Selbstdarstellung, und kann als virtueller Ersatz für den verlorenen urbanen Austausch verstanden werden.<sup>95</sup>

## **2.15 Nachhaltiger Wandel ästhetischer Ansprüche**

Digitale Audiovisionen sind nicht mehr an die Speicherung realer Ereignisse gekoppelt. Ihr Ursprung lässt sich laut Freyermuth wie in der Vergangenheit in einem nachhaltigen Wandel ästhetischer Ansprüche und künstlerischer Ziele finden:

Der soziokulturellen Erfahrung der Industrialisierung begegnete die Kunstproduktion einst mit automatisierter Reproduktion von Bildern und Tönen, indem also zentrale Innovation industrieller Technologie, die Möglichkeit zur von künstlicher Energie getriebenen Hardware-Automatisierung, ästhetischen Zwecken adaptiert wurde. Gegenwärtig nun vollzieht sich das digitale Komplement: Mit der virtuellen Konstruktion von Bildern und Tönen adaptiert die audiovisuelle Produktion die zentrale Innovation digitaler Technologie: die Virtualisierung, das heißt die Ersetzung von Hard- durch Software. Auch diese Modernisierungsleistung wird wesentlich von einem Wandel ästhetischer Interessen getrieben.<sup>96</sup>

Mit der Digitalisierung entstand daher ein neues audiovisuelles Medium, das für Freyermuth mit dem mechanischen Medium Theater / Guckkastenbühne und dem industriellen Medium Kino / Film vergleichbar ist, nämlich die digitale Software.<sup>97</sup> Diese zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass sie als universelles Medium verstanden werden kann, das eine Vielzahl analoger Künste in sich vereint. Ein Aspekt, den auch Ralf Schnell in seiner Abhandlung hervorhebt. Der Begriff ‚Multimedialität‘ wird im Zusammenhang mit der Nutzung des

---

<sup>95</sup> Vgl. Schnell, 2000, 268ff.

<sup>96</sup> Freyermuth, in: Kloock (Hg.), 2008, S. 28.

<sup>97</sup> Vgl. Freyermuth, in: Kloock (Hg.), 2008, S. 29.

Internets zu einem entscheidenden Faktor. Schnell verweist auf die Möglichkeiten einer simultanen und abgestimmten Nutzung verschiedener Medien wie Bild, Ton, Text, Grafik, Animation, Video, Film, Musik, die auf eine spezielle Ästhetik verweisen. All diese Medien ergänzen einander im Internet, gehen zum Teil ineinander über, oder lösen einander ab, was der Netz-Ästhetik eine transmediale Struktur verleiht.<sup>98</sup>

Die Einsatzmöglichkeiten digitaler Audiovisualität haben sich nach und nach in den verschiedensten Gebieten behauptet und die kulturelle Dominanz des reproduzierenden Fotorealismus zumindest abgeschwächt. Freyermuth wagt hierbei einen Ausblick in zukünftige Entwicklungen und stellt einen interessanten Vergleich mit der Vergangenheit her:

Noch nicht herausgeformt hat sich freilich ein Äquivalent zu den dominierenden A/V-Künsten der mechanischen und der industriellen Epoche, dem Drama und dem Spielfilm. Im – recht groben – Vergleich mit der Vor- und Frühgeschichte industrieller Audiovisionen ähnelt der aktuelle Stand allenfalls dem Ende des 19. Jahrhunderts. Wie damals, jedenfalls im Rückblick, wesentliche ästhetische Elemente der künftigen Spielfilmkunst bereist versammelt waren – in den Perspektiven des Panoramas, in den visuellen Effekten von Wagners Bayreuther Bühnenbetrieb, in den rudimentären Narrationen der chronofotografischen Clips und der Kurzstreifen von Edisons Kinetograph – , so lassen sich gegenwärtig wohl drei Elemente zukünftiger digitaler Audiovisionen ausmachen.<sup>99</sup>

Diese drei Elemente sind für ihn erstens, das Unterhaltungskino, das kontinuierlich digitale Mittel und Verfahren für sich nutzt. In diesem Zusammenhang schreibt er George Lucas und seinen frühen Bestrebungen Pionierleistung zu (gemeint ist hier der erste gänzlich digital bearbeitete Film *Star Wars: Episode 1 – The Phantom Menace* im Jahr 1999) und betont, dass dieser zwar keine neue Kunst-, oder Erzählform geschaffen, er aber mit dem Übergang ins digitale Transmedium das filmische Erzählen nachhaltig modernisiert habe.<sup>100</sup> Als zweiten wichtigen innovativen und massenwirksamen Bereich nennt der Autor Video- und Computerspiele, und als dritten Aspekt bringt er virtuelle Identitäten ins Spiel, die uns vor allem im Computerspiel begegnen, die aber zusehends auch den Filmsektor erobern und (teilweise) als Ersatz von realen Schauspielern zum Einsatz kommen (*Final Fantasy*, *Avatar*). Diese virtuellen Helden scheinen die digitale Menschheit und ihre ästhetischen Sehnsüchte zu repräsentieren, Identitäten lassen sich nunmehr nicht nur im Real-, sondern auch im

---

<sup>98</sup> Vgl. Schnell, 2000, S. 273.

<sup>99</sup> Freyermuth, in: Klock (Hg.), 2008, S. 29.

<sup>100</sup> Vgl. Freyermuth, in: Klock (Hg.), 2008, S. 30.

Datenraum erproben, was seiner Meinung nach den Prozess entmaterialisierender Enttortung, der bereits mit dem Film begann, vollendet.<sup>101</sup>

Die Geschichte der Audiovisualität ist durch kontinuierliche Rationalisierung geprägt. Seit der Renaissance versucht der Mensch, die Verfahren zur Herstellung von Abbildern ständig weiterzuentwickeln und zu verbessern, indem er zuverlässigere, schnellere, standardisierte und somit erschwinglichere und automatisierte Produktionsweisen entwickelt.<sup>102</sup> Freyermuth erkennt in diesem Wirkungskomplex auch einen Akt der Demokratisierung, der zunächst in Hinsicht auf den Konsum von Bildern erreicht wurde, dann deren Besitz inkludierte und schließlich auch die eigenständige Bilderproduktion erfasst hat. Diesen Fortschritt hält der Autor in drei Entwicklungsstufen fest: In der vorindustriellen Zeit dominierte der Realismus der Bühne, die Industriezeit war vom Fotorealismus des Kinos geprägt, und die digitale, transmediale Jetztzeit steht im Zeichen des virtuellen Hyperrealismus (gleichzeitig spiegelt sich darin auch das Fortschreiten von der Imitation, über die Reproduktion, bis hin zur Konstruktion und Simulation von Bilderwelten wider).<sup>103</sup> Für die Geschichte audiovisueller Produktion ist somit kennzeichnend, dass sie gleichermaßen ästhetisch, technisch und soziokulturell determiniert ist:

An ihrem Anfang stand das Interesse, Leben so realistisch abzubilden, wie es der Spiegel reflektierte. Im Theater verband sich diese Sehnsucht mit den Möglichkeiten mechanischer Technologie sowie bürgerlichen Willen zu Selbstrepräsentation und Selbstreflexion. Im analogen (Ton-)Film adaptierte die fortdauernde ästhetische Sehnsucht das gesteigerte Potenzial industriell produzierter Medien das Bedürfnis, die Erfahrungen der Industrialisierung, großstädtisches Leben und tayloristisches Arbeiten, audiovisuell zu verarbeiten. Eine vergleichbare Aufgabe stellt sich nun: die Erfahrung der Digitalisierung, des virtuellen Lebens und Arbeitens, im digitalen Transmedium adäquat zu gestalten.<sup>104</sup>

---

<sup>101</sup> Vgl. Freyermuth, in: Kloock (Hg.), 2008, S. 31.

<sup>102</sup> Vgl. Freyermuth, in: Kloock (Hg.), 2008, S. 33.

<sup>103</sup> Vgl. ebd.

<sup>104</sup> Freyermuth, in: Kloock (Hg.), 2008, S. 33f.

## **2.16 Resümee**

Sowohl Schnell als auch Freyermuth sehen drei Antriebskräfte für die Entwicklungsgeschichte neuzeitlicher Audiovision: ästhetische Sehnsüchte, technische Möglichkeiten und gesellschaftliche Bedürfnisse. Vernachlässigt man einen dieser Aspekte, wird die Sichtweise eine beschränkte und somit unvollständige. Jedes Medium besitzt demnach nicht nur eine ihm eigene Ästhetik und Wirkung, sondern auch Funktion. Diese wiederum erfährt mit dem Fortschreiten audiovisueller Möglichkeiten einen Wandel, ein Faktum, das auch auf das Filmschauen im Kino zutrifft. Die entscheidende Frage ist daher, welche soziokulturelle Funktion das Kino früher und heute erfüllt und wie es seine räumliche, technische und ästhetische Besonderheit im Sinne der ihm eigenen Differenzqualität unter Beweis stellt?

## **3. Von der Medien- zur Film-, oder noch besser Kinowissenschaft**

Die vorangegangene medienwissenschaftliche Gesamtsicht zeigt das Kino als eine spezielle audiovisuelle Ausformung unter vielen. Eine, die selbst eine geschichtliche Entwicklung durchlaufen und sich im Laufe der Zeit in unterschiedlicher Gestalt (Jahrmarktattraktion, Wanderkino, Ladenkino, Kinopalast, Multiplex, Programmokino) präsentiert hat. Das Kino wird hierbei somit integriert in die Geschichte neuzeitlicher Audiovisualität, in einen nicht geradlinigen und keinesfalls abgeschlossenen Verlauf nicht nur unserer Bilder-, sondern vor allem auch unserer Unterhaltungskultur. Innerhalb dieses Bogens wird dem Kino und den in ihm gezeigten Filmen eine ihnen eigene Ästhetik, Wirkung und Funktion zugestanden, die sich von anderen Möglichkeiten unterscheiden.

Neben dieser speziellen Form der Kunst und Unterhaltung, die durch die Bewegtbildtechniken entstand, zeigen besonders die Vor- und Frühformen des Kinos und somit die historischen Nutzanwendungen kinematographischer Apparate, dass diese in ganz andere Bereiche fallen und viel stärker der Wissenschaft und Technik (Bsp. Kriegstechnologien) zuzuordnen sind, als dem Unterhaltungssektor. So gesehen ergeben sich für das bewegte Bild und den Film wiederum andere Möglichkeiten der Geschichtsschreibung, ein Bruch zwischen Film- und Kinogeschichte tut sich hier deutlich auf. Und auch die digitalen Technologien weisen diese Vielfalt an Einsatzmöglichkeiten auf.



Vor allem sind es auch hier die entwicklungstechnischen Frühformen, die stärker von wissenschaftlichen (Bsp. Medizin), oder etwa militärischen Anwendungen (Ursprung des Internets) geprägt sind, als dass man von einer genuinen Schöpfung für den Unterhaltungsbereich (digitaler Film) sprechen kann.<sup>105</sup>

Dies verdeutlicht erneut, dass der Ursprung des Kinos (und auch seine Zukunft) nicht einfach in einer chronologischen Anordnung von Entwicklungen eingezeichnet werden kann. Außerdem zeigt sich, dass, will man sich ernsthaft mit dem Kino auseinandersetzen, dieser Bruch zwischen Film- und Kinogeschichte keinesfalls vernachlässigt werden darf. Der Ursprung des Kinos ist somit – wie bereits der erste Teil dieser Arbeit zeigte – vielschichtiger zu betrachten. Reine Technikgeschichte greift zu kurz, vielmehr wird die gesellschaftliche Funktion zum entscheidenden Kriterium. Für die Erfolgsgeschichte des Kinos und seine lang andauernde dominante Rolle ist somit nicht nur das Medium Film in seinen unterschiedlichsten Ausformungen entscheidend, von besonderer Bedeutung ist zudem seine Verortung, also der (Kino-)Raum. Erst die Kombination aus Raum (Kino), seinem Moment (dem Film) und der Befüllung des Raums durch den Menschen machen den Ort aus, der als geschichtliches Phänomen betrachtet eine neue Massenkultur hervorgebracht hat.<sup>106</sup> Hierbei beziehe ich mich auf Heide Schlüpmann, die meint, dass das moderne, massenkulturelle Kino eben nicht der Geschichte optischer Instrumente entstammt, sondern das Kino vielmehr zutiefst mit einer Kultur neben der herrschenden zu tun hat: nämlich der Lachkultur. Diese könne als inoffizielle Kultur neben der offiziellen verstanden werden, in deren Zentrum der Körper und seine Verbindung mit der physischen Welt stünde.<sup>107</sup>

### **3.1 Der Film erobert die Orte der Massenkultur**

Bevor der Film nun aber im Kino seinen eigenen, speziellen Ort fand, besetzte die Kinematographie andere Orte bereits vorhandener Vergnügings- und Massenkultur. Diese Orte der Unterhaltung, Sensation und Attraktion lebten immer auch schon von dem ihnen anhafteten Beigeschmack der Magie und Illusion. Jahrmarkt und Varieté vereinten diese Attribute und waren zudem nicht vom Bürgertum bestimmt, oder ihm alleine vorbehalten. Sie

---

<sup>105</sup> Thomas Elsaesser: „Das Digitale und das Kino. Umschreibung der Filmgeschichte“, in: *Zukunft Kino. The End of the Reel World*, hrsg. v. Daniela Klock, Marburg: Schüren 2008, S. 43-59, hier S. 48f.

<sup>106</sup> Vgl. Heide Schlüpmann: „Filmwissenschaft als Kinowissenschaft“, in: *Nach dem Film. No 5: Werkstatt Filmwissenschaft*, <http://www.nachdemfilm.de/content/filmwissenschaft-als-kinowissenschaft> (01.09. 2004) (besucht am 20.08. 2010).

<sup>107</sup> Schlüpmann, 2004, S. 2.

lockten mit ihren Angeboten alle Schichten an und bildeten somit einen besonderen und besonders vielseitigen gesellschaftlichen Raum. Dass sich die Kinematographie gerade in diesem Umfeld einnistete, das zusehends auch vom Potenzial visueller und bewegungstechnischer Sensationen lebte (Illusionskunst, Spektakel), die allesamt gleichsam körperlich spürbares Erleben ermöglichten, scheint somit nicht verwunderlich. Vorhandene Orte der Massenkultur werden genutzt, das Programm in eine neue Richtung erweitert, die die Sehnsüchte der Besucher in ähnlicher Weise befriedigt. In Bezug auf den Wiener Prater und seine später zunehmende Bedeutung für das Kino meint Christian Dewald in diesem Zusammenhang:

Hier werden Projektionen beschleunigt und Wünsche verdichtet. Er lässt reale und imaginäre Orte ununterscheidbar werden und schafft Wirklichkeiten, die nirgends besser aufgehoben scheinen als im Kino. Auch hier rasen die Sinne, werden Zeitstrukturen fließend, greifen Räume ineinander, mischen sich Erfahrung, Erinnerung, Geschehen und Vorgestelltes.<sup>108</sup>

Auf dem Jahrmarkt reihen sich Filmvorführungen in ein vielseitiges Programm ein, der Film wird – und hierbei anfangs vor allem seiner technischen Sensation wegen – zu einer beliebten Attraktion neben anderen, wird quasi Teil eines Nummernprogramms. Diese Art der Programmierung – die Integration filmischer Bestandteile in ein Gesamtkonzept – trifft außerdem auf das Varieté zu, dessen Unterhaltungswert seinem vielseitigen Angebot zugrunde liegt. Auch hier wird der Film Teil eines Nummernprogramms, der sich seinerseits ob seiner Kürze wiederum als Mehrteiler präsentiert. So werden die Kurzfilme inhaltlich differierend hintereinander programmiert: Ein Film handelt beispielsweise von Technik und Bewegung (Bsp. fahrender Zug), der nächste führt an ferne Orte und zeigt Geheimnisse der Welt, der darauf folgende frönt dem Phantastischen, lebt von Magie und Illusion (Bsp. Filme von Georges Méliès), dann wiederum wird der Alltag und die real umgebende Lebenswelt zum Inhalt, und zu guter Letzt wird dann vielleicht noch Humoriges präsentiert und das facettenreiche Filmprogramm ist komplett, und eingebettet in andere Formen der Unterhaltung. Die Folgerung ist demnach:

Die Kinematographie begann nicht an einem ureigenen Ort, sondern sie hat zunächst einmal die Orte besetzt, wo zahlendes Publikum war – die Orte populärer Massenkultur und hat daraus erst spezifische Orte entwickelt. Und diese Entwicklung hat sich auch nach der Etablierung des selbständigen Kinoraumes fortgesetzt. Film war immer auch da, wo die

---

<sup>108</sup> Christian Dewald, Werner Michael Schwarz (Hg.): *Prater Kino Welt. Der Wiener Prater und die Geschichte des Kinos*, Wien: verlag filmarchiv austria 2005, S. 9.

potentiellen Zuschauer/Konsumenten der Ware sich befanden und folgte ihnen auch bei ihrem Rückzug in die eigenen vier Wände, in die Wohnzimmer.<sup>109</sup>

In dieser interessanten Schlussfolgerung von Siegfried Zielinski sucht somit der Film immer wieder die Orte populärer Massenkultur auf, so auch später mit dem Fernsehen und heute besonders bedeutend mit dem Internet.

Zurück zum Kino: Das Frühe Kino begann also nicht in einem ihm eigenen, dunklen Raum, in einer Höhle. Es fand in einem offenen Raum statt, wo nicht geistiger Anspruch, sondern körperliches Vergnügen im Vordergrund stand, eben auf dem Jahrmarkt und im Variété. Es wurde Teil der Populärkultur und stellte zugleich den Beginn einer neuen Massenkultur dar.<sup>110</sup>

Das Frühe Kino entwendete den Film seinem hochkulturellen, nämlich wissenschaftlich-technischen Entstehungszusammenhang, es kehrte ihn ganz wörtlich um, indem es den Aufnahmeapparat zum Projektor definierte. Mit solcher >Subversion< eroberte der Film die Massen. Es ist Romantikern wie Béla Balázs nicht unbemerkt geblieben, dass in der Gestalt des Kinos etwas wie die verlorene Volkskultur im Zeitalter der Masse wiederkehrt.<sup>111</sup>

### 3.2 Ortsfeste Kinos auf der Suche nach Leerräumen

Nachdem sich der Film erfolgreich bereits bestehende Orte der Massenkultur zu Eigen gemacht hat, als Teil eines mehrschichtigen Programms, zog er ausgerüstet mit dem Zuspruch des Publikums weiter, eroberte neues Terrain. Zunächst wurden hierfür noch keine, nur speziell dem Kino gewidmete Bauwerke errichtet. Das Kino nistete sich vielmehr erneut in schon vorhandenen, aber nunmehr von einer Nutzung frei stehenden Orten ein. Dies sind vor allem von der Gesellschaft verlassene Orte, leere Geschäftslokale, oder Kellerräume. Diese Räume werden von den Kinogängern wieder gefüllt. Somit entsteht ein neuer, und gänzlich anderer gesellschaftlicher Raum. Ein Raum, der für Menschen verschiedenster Herkunft und unterschiedlichster Schichten offen steht, ein Raum abseits des Alltags, abseits einer dogmatischen Ordnung, Rückzugsraum und Aufenthaltsraum für gesellschaftlich Obdachlose.<sup>112</sup> Ort der Zerstreuung und Unterhaltung, und gleichzeitig Ort der Sinnreizung und des Schwindels.

---

<sup>109</sup> Siegfried Zielinski: „Nicht mehr Kino, nicht mehr Fernsehen: Am Anfang einer neuen historischen Form des Filmischen“, in: *Die Magie des Rechtecks. Filmästhetik zwischen Leinwand und Bildschirm*, hrsg. v. Georg Haberl/ Gottfried Schlemmer, Wien, Zürich: Europa Verlag GesmbH 1991, S. 41-59, hier S. 41f.

<sup>110</sup> Vgl. Schlüpmann, 2004, S. 2.

<sup>111</sup> Schlüpmann, 2004, S. 2.

<sup>112</sup> Vgl. Schlüpmann, 2004, S. 3f.

Nun läuft der Film zusätzlich an anderen Orten und nicht nur hinsichtlich seiner Lokalisation und somit festen Verortung hat sich das Kino verändert. Denn die Filme selbst haben sich weiterentwickelt, oder besser diversifiziert. Die Schaulust, die Sensation ist für die Kinematographie noch immer von Bedeutung, doch nach und nach werden auch die Inhalte wichtiger. Vom reinen Zeigen wechselt die Dramaturgie zum Erzählen, der fiktionale, narrative Film entwickelte sich. Das Filmgeschäft floriert, die Ladenkinos erfreuen sich großer Beliebtheit, und die Nachfrage nach neuen Inhalten nimmt ständig zu. Saß der Zuseher zunächst eher dem Film gegenüber, wird er durch fiktive Handlung und erzählerische Ausrichtung nun förmlich in den Film hineingesogen. Das Kino der Attraktionen wird mehr und mehr zum Kino der Illusionen, zeigt die Welt nicht mehr vorrangig in dokumentarischen Aufnahmen, sondern transportiert fiktive Geschichten und spiegelt somit unser Leben und vor allem auch unser Innenleben wider. Damit einhergehend verändert sich auch der filmische Raum, eine Veränderung, die mit dem des Kinoraums (der nun fest und dem Film alleine gewidmet ist) einhergeht. In einem nächsten Schritt scheint das Kino (oder die Zuseher und die finanzkräftige Filmwirtschaft) noch mehr zu wollen: für den Film eigens errichtete Abspielstätten.

### **3.3 Das Kino an seinem ihm eigenen Ort**

Für den Film entstanden fortan vor allem im städtischen Bereich eigens für ihn errichtete Gebäude, der besondere Kinoraum wurde somit etabliert, ein spezieller Innenraum geschaffen, dessen Moment der Film ist, und seine Fülle der Mensch. Zu diesem einzigartigen Innenraum, der sich derart nur im Kino entfalten kann, meint Werner Michael Schwarz:

>Innenraum< ist hier bewusst doppeldeutig, bezeichnet nicht nur eine bauliche Eigenschaft, sondern auch die Qualität, ein nach >Innen< gerichtetes, gleichsam privates und intimes Verhalten zu ermöglichen, das letztlich nicht nur darauf hinausläuft, sichtbare und spürbare Formen >öffentlicher< Kontrolle auch im direkten Sinn des Wortes >aus dem Blick< zu rücken, sondern überhaupt die Anwesenheit der >Anderen< zu negieren.<sup>113</sup>

Mit dem Errichten der neuen Kinos werden die Zentren der Stadt zusehends auch durch das ‚soziokulturell Andere‘ erobert. Eine neue Art der Ausgehkultur macht sich neben den elitären Opern und Theatern der Stadt breit, die Subkultur, oder mittlerweile alle gesellschaftliche Schichten ansprechende neue Massenkultur, zeigt offensiv ihren Einfluss.

---

<sup>113</sup> Werner Michael Schwarz: *Kino und Stadt. Wien 1945-2000*, Wien: Erhard Löcker GesmbH 2003, S. 17.

Seine Präsenz ist nicht mehr zu übersehen, beeindruckende Fassaden und Kinopaläste mit strahlenden Reklame-Tafeln verändern das Bild der Großstadt. Der Film, der sich über Orte vorhandener Massenkultur den Zuspruch der Leute erobert und danach Leerräume zu neuen, gesellschaftlichen Räumen verwandelt hat, ist mit eigens für ihn errichteten Kinogebäuden nunmehr vollends in der Dynamik der Großstadt aufgegangen und erhebt derart Anspruch auf einen ihm besonderen Posten im Bereich der Unterhaltungskultur. Das moderne Großstadtleben ist ohne das Kino nicht mehr zu denken:

Das Kino verlängert die städtische Ordnung, indem es den bis dahin am meisten disziplinierten und passiven Zuschauer verlangt, zugleich aber entschädigt es diesen mit einem ebenso weit reichenden Angebot, diese den Alltag bestimmende Ordnung zu verlassen.<sup>114</sup>

Dieses Potenzial wird von den Menschen, sei es bewusst, oder unbewusst, erkannt. Durch den Gang ins Kino wird dieser besondere Unterhaltungs- und gleichzeitig Rückzugsraum von den Zusehern befüllt. Und diese menschliche Fülle, die für die Zeit der Filmvorführung eine Gesellschaft bildet, zeichnet sich, so Schlüpmann durch Vielheit und Vielfalt aus.<sup>115</sup> In diesem Sinne ist aber nicht nur das Publikum zu verstehen, sondern auch die Fülle der Filme, die in Kombination das Kino erst von einem gebauten Raum in einen sozialen Raum verwandeln, in dem der Film seine unvergleichliche Wirkung entfalten kann. Hinsichtlich dieser Besonderheit meint etwa Karl Sierek:

[...] dass das Kino nicht nur durch die spezifische Architektur des Saals den Zuschauer in einen Hohlraum bettet, der ihn zum Mittelpunkt einer imaginären Welt werden lässt. Auch die Art des Einstellungswechsels, die Stellung der Kamera im Verhältnis zu den abzufilmenden Objekten oder die Wahl entsprechender Brennweiten und Lichtsetzungen weiten das >reale< Sichtfeld der Leinwand zu einem imaginären Raum, der meist größer ist als der Saal, immer aber in ganz anderer Konsistenz. Diese diskursiven Faktoren zusammen bewirken, dass der Zuschauer im Kino jede Bewegung, die er auf der Leinwand verfolgt, in indirekter Weise auf sich selbst bezieht. Nicht er fixiert die Leinwand, sondern diese ihn; sie schraubt ihn fest und gibt ihm im Austausch für diesen Zwang das (imaginäre) Privileg, der Mittelpunkt zu sein, um den die Welt sich dreht. Es liegt auf der Hand, dass sich das Verhältnis des Zuschauers zum Fernsehbild ganz anders gestaltet.<sup>116</sup>

Unvergleichlich also auch in dem Sinne, weil der Film im Kino uneingeschränkte Dominanz hat. Der Film ist Moment des Kinos, Film im Fernsehen ist nie allein, nur ein Teil einer gleichzeitig gesendeten Menge. So auch am Computer, der eigentlich Arbeitsmaschine,

---

<sup>114</sup> Schwarz, Klappentext.

<sup>115</sup> Vgl. Schlüpmann, 2004, S. 4f.

<sup>116</sup> Karl Sierek: „Geschichten am Schirm: Ein nützliches Vademekum aus der Theorie des televisionären Dispositivs“, in: *Die Magie des Rechtecks. Filmästhetik zwischen Leinwand und Bildschirm*, hrsg. v. Georg Haberl/ Gottfried Schlemmer, Wien, Zürich: Europa Verlag GesmbH 1991, S. 59-71, hier S. 61.

mittlerweile aber eben auch reichhaltigste Unterhaltungsmaschine ist. Und beide wiederum befinden sich in Räumlichkeiten, die gleichzeitig zahlreiche andere Nutzungsmöglichkeiten bieten, und eben nicht nur dem Filmschauen vorbehalten sind.<sup>117</sup>

Für das Kino und den Film im Kino gilt daher im Besonderen,

[...] dass der gebaute wie der soziale Raum des Kinos, der objektive, physische wie der subjektive, filmische Raum in einer kongenialen Wechselbeziehung zueinander dergestalt stehen, dass der eine, der umbaute Raum sich dem filmischen Raum gegenüber quasi hingebungsvoll verhält. Er nimmt sich gemäß seiner Funktion radikal zurück, verdunkelt und versucht, während der Projektion, so wenig wie möglich von sich kund zu tun. Der filmische Raum kann sich ungestört entwickeln, sein Werden ausspielen und an dem einen Ort des Kinos unendlich viele Raumidentitäten annehmen, also Beziehungsgeflechte auslegen.<sup>118</sup>

Das Filmschauen im Kino ist demnach etwas Besonderes, Einzigartiges, in diesem für den Film speziell geschaffenen und in seiner Funktion dem Film nahezu unterworfenen Raum, der nur dafür da ist, den filmischen Raum komplett in seiner Hülle aufgehen zu lassen.

Der Film hat, um mich nochmals auf Siegfried Zielinski zu beziehen, zu Beginn bereits vorhandene Räume der Massenkultur heimgesucht, danach gesellschaftliche Leerräume für sich genutzt, um sich später im Kinoraum einzigartig und seinen Bedingungen optimiert zu finden. Mit dem Fortschreiten der audiovisuellen Entwicklung hat der Film diesen besonderen Kinoraum auch wieder verlassen und neue Orte der Massenkultur (Fernsehen, Internet) mit belegt. Aber nur im Kino mit seinen speziellen Gegebenheiten und Qualitäten ist er auch heute noch alleiniges Anschauungsziel der Zuseher, die sich wegen ihm an diesen bestimmten Ort begeben und diesen danach auch wieder verlassen.

Wie kann also das Kino neben den anderen, heute vorhandenen Räumen filmsicher Wahrnehmung in seiner Rolle als spezielle Vermittlungsinstanz wieder gestärkt werden? Indem es als besonderer, audiovisueller Wahrnehmungsraum von den zahlreichen anderen Möglichkeiten unterschieden wird und seine Einzigartigkeit innerhalb des breit gefächerten Medien-Spektrums ins Bewusstsein dringt. Indem das Kino also auf seine Differenzqualitäten verweist und somit sein Potenzial bestmöglich ausschöpft. Und dies kann nur geschehen, wenn sowohl Praktiker (Kinobetreiber, Verleihe, Produktionsfirmen, Filmvermittler), als auch Theoretiker an solch einer Bewusstmachung arbeiten, so dass diese den engen Kreis der

---

<sup>117</sup> Vgl. Marc Ries: „Zur Verströmung des Films an für ihn uneigentlichen Orten: Geoästhetische Reflexionen zu Kino und Gegenwart“, in: *Nach dem Film. No 5: Werkstatt Filmwissenschaft*, <http://www.nachdemfilm.de/content/zur-verstr%C3%B6mung-des-films-f%C3%BCr-ihn-uneigentliche-orte> (01.09. 2004) (besucht am 20.08. 2010).

<sup>118</sup> Ebenda, S. 4.

beruflich involvierten Personen verlässt und an die Öffentlichkeit durchdringt. Indem eine Diskussion entsteht, die nicht nur die neuesten Technologien in Sachen Filmproduktion und Distribution zum Thema hat, sondern sich differenziert den heute möglichen Rezeptionsbedingungen widmet und von dieser Gesamtsicht aber auch wieder ins Spezifische, also hier ins Kino, zurückkehrt. Heide Schlüpmann meint in diesem Zusammenhang, dass im gleichen Augenblick, wo die Verbreitung der Filme sich durch andere Techniken und in andere Räume hinein diversifiziert, man die Kinos und die ihnen eigene Vielfalt stärken, ihnen allererst wieder eine Autonomie verleihen muss, was auch eine Aufgabe der Filmwissenschaft sei, da auch sie der Bewegung aus dem Kino heraus angehöre.<sup>119</sup> Mit dieser Aussage kehrt sie zum Anfang ihrer Abhandlung zurück, wo es heißt: „Eine Kinowissenschaft scheint auszustehen“, und zwar eine, die sich auf Filmwissenschaft als Kinowissenschaft konzentriert und auf ihre Unabhängigkeit gegenüber der Medienwissenschaft insistiert.<sup>120</sup>

Dieser Forderung folgt der zweite große Themenblock dieser Arbeit und überführt die hier dargelegten theoretischen Überlegungen in die Praxis: Ausgehend von einer medienwissenschaftlichen Gesamtsicht wird daher konkret das Kino und das Filmschauen im Kino von heute beleuchtet. Bei diesem Ansinnen können die anderen medialen Möglichkeiten der Jetztzeit nicht ausgeklammert werden, sind sie doch Mitursache für die veränderte Rolle, die das Kino für die Menschen von heute einnimmt. Diesem Ansatz folgend werde ich zunächst das Kino der Gegenwart an sich behandeln, seine Besonderheiten, Stärken, und auch Probleme, mit denen es sich derzeit konfrontiert sieht, um dann in einem weiteren Schritt noch präziser zu werden und mich der Kinokultur in Wien und möglichen Zukunftsperspektiven zuwenden.

---

<sup>119</sup> Vgl. Schlüpmann, 2004, S. 8.

<sup>120</sup> Schlüpmann, 2004, S. 1.

#### **4. Kinokultur heute: Besonderheiten, Funktionen und Forderungen**

Der vorangegangene Theorieteil diente dazu, das Kino in seiner Entwicklung bis zu seiner gegenwärtigen Situation zu beschreiben. Die Geschichte audiovisueller Wahrnehmung sollte hierbei den Rahmen bilden und den Menschen mit den ihn umgebenden Möglichkeiten filmischen Erlebens zeigen. Seine technischen Leistungen genauso, wie seine ästhetischen Sehnsüchte und gesellschaftlichen Bedürfnisse, die auch mit der von ihnen hervorgebrachten, vielseitigen Bilderkultur verwoben sind. Dabei wurde deutlich, dass sich nicht nur die Orte filmischen Erfahrens, sondern auch die Formen audiovisueller Wahrnehmung und somit die Rezeptionsbedingungen vervielfacht haben. In dieser Vielheit der Möglichkeiten eingebettet war und ist das Kino jedoch der einzige Raum, der ureigen dem Filmsehen gewidmet ist.

Mit der Entwicklung digitaler, medialer Formen hat der Film nach der Etablierung des Fernsehens das Kino aber neuerlich verlassen und sich zusätzlich an den neuen Orten der Massenkultur breit gemacht. Filmgeschichtlich betrachtet sollte uns dieses Ausströmen filmischer Formate nicht verwundern. Ganz im Gegenteil: dieser Umstand ist in entwicklungstechnischer Hinsicht kein neuer, ist es doch dem Film eigen, diesen Weg zu beschreiten. Das heißt im Detail, dass der Film mittlerweile nicht nur das Kino als seinen optimalsten Raum nutzt, sondern erneut den Massen gefolgt ist und sich dort verbreitet, wo auch die Zuseher von heute zu finden sind, sich somit in andere Räume hinein bewegt. Derart gesehen nutzt der Film in seiner heutigen Formenvielfalt möglichst umfassend das ihm zugrunde liegende Potenzial und erobert in seiner digitalen Variante eben auch den aktuell populärsten Raum der Massenkultur: das Internet. In diesem Sinne besetzt er hiermit abermals gesellschaftlichen Freiraum, der sich global im schier endlosen Datennetz finden lässt. Film unterschiedlichster Natur ist über verschiedenste Medien transportiert heute schlichtweg allgegenwärtig, was deutliche Auswirkungen auf uns Menschen als Zuseher hat.

Insofern als dies für den Film an sich und für den Film im Kino im Speziellen bedeutet, dass er es heute einerseits mit einer besonders informierten und aktiv nach Filmerlebnissen suchenden Zuschauermasse zu tun hat. Informiert in der Hinsicht, weil die Auseinandersetzung mit Film derzeit weitaus facettenreicher, vernetzter und omnipräsenter stattfindet, als dies jemals zuvor der Fall gewesen ist. Bewusst, oder unbewusst werden wir täglich mit audiovisuellen Outputs verschiedenster Art konfrontiert, und auch das Auffinden von Informations- und Diskussionsmaterial zu jedem filmischen Werk ist dank des Internets für die breite Öffentlichkeit auch außerhalb spezialisierter Einrichtungen möglich. Recherche und tief greifende Auseinandersetzung mit Film ist somit jederzeit und allorts



weltumspannend möglich – eine demokratisierende Facette, die mit dem Einsatz der digitalen Technologien einherging. Das bedeutet, dass das Ausströmen des Films an die diversen Orte, sowie die allgegenwärtige mediale Vielfalt der Jetztzeit, und die Möglichkeiten moderner Informations- und Kommunikationstechnologien auch zu einer Ausbreitung cinephilen Interesses geführt haben. Zu einem spezifischen Interesse also, dem jeder nachgehen kann, egal ob er eine Kinemathek, oder ein Programmkino in der Nähe hat, oder nicht. Filmleidenschaft ist in dieser Hinsicht eben beispielsweise nicht mehr an Ballungszentren mit einer lebendigen Kinolandschaft gebunden, auch in entlegenen Regionen mit wenig zufriedenstellendem Angebot kann mittlerweile jeder seine Filmentdeckungen machen und seine Meinung über das Gesehene auch kundtun (dies sei nur im Hinblick auf die zahlreichen Filmblogs im Internet erwähnt).

Auf der anderen Seite führen die audiovisuellen Möglichkeiten der Neuzeit ebenso zu einer Überforderung hinsichtlich filmischen Erlebens, eine Überforderung, die zu einem Abflachen in der Auseinandersetzung führen kann. Nämlich in dem Sinn, dass der Zuseher im Übermaß der Angebote verloren geht, keine Wegweiser mehr findet und als Folge davon eher von einer Art Konsumwahn getrieben wird.

In diesem Zusammenhang gilt es einer Besonderheit nachzugehen, deren Auffälligkeit in der heute emotional unglaublich aufgeladenen Bedeutung des Wortes ‚Verfügbarkeit‘ begraben liegt (ein Aspekt, dem sich Philosophen, Psychologen, Soziologen und Ökonomen gemeinsam widmen sollten). Ist ein bestimmter Film oder Inhalt im Netz nicht verfügbar, wird das nicht Vorhandene schnell zum herbeigesehnten Ziel. Sobald es auftaucht, wird es sofort konsumiert und ist danach auch schon wieder ein alter Hut. Wir befinden uns somit anscheinend in einer Art dauernden Wettlaufs um Aktualität, in dem es vorrangig darum geht, wann die aktuellste Version irgendeines filmischen Produkts endlich zu sehen ist, egal, ob das inhaltliche Interesse eigentlich im Vordergrund steht, oder nicht. Und dabei ist es zweitrangig, in welcher Form und Qualität der Film zu sehen ist. Das schnelle Aufstöbern und Konsumieren von Filmen wird somit zum eigentlichen Ziel, sei es in legaler oder illegaler Form, weil es heute scheinbar normal geworden ist, dass alles möglichst schnell verfügbar und am besten auch noch gratis ist. Dieser Umstand ist aber nicht nur ökonomisch verheerend und psychologisch bedenklich, sondern führt zu einer Art medialer Dauerberieselung, die an das, was Filmschauen bedeuten kann, nicht mehr herankommt.

Der Zuseher droht somit anscheinend zusehends zum dauerberieselten Konsumenten degradiert zu werden, andererseits feiern wir als schauende, oder eben konsumierende Masse

auch neue, ungeahnte Höhenflüge als Produzenten von Bewegtbildern. Die technischen Möglichkeiten, die wir hinsichtlich eigener Produktion heute zur Verfügung haben, bringen auch diese Facette audiovisueller Kreativität mit sich.

Kein Wunder also, dass wir im uns umgebenden Mediendschungel leicht den Überblick oder vielmehr konkretes Interesse verlieren und uns dieser, unseren Alltag begleitende, audiovisuelle Urwuchs in seiner Gesamtheit nahezu erschlägt, so dass wir Feinheiten und Unterschiede gar nicht mehr wahrnehmen können oder wollen. In diesem Zusammenhang gilt Teil 1 dieser Abhandlung auch als Sensibilisierungsvorgang gegenüber der heutigen Ausdifferenziertheit von Bewegtbildformen. Diese vorhandene Vielfalt sollte im derzeitigen Diskurs weder zu hoch gelobt, noch verdammt werden, sondern vielmehr in ihren Unterschieden und Eigenheiten gewürdigt, damit der Reichtum an Formen und Inhalten auch in Zukunft erhalten bleibt und zwar nicht nur außerhalb des Kinos, sondern auch im Kino selbst.

Betrachtet man in diesem Zusammenhang das Kino in seinem heutigen medialen Umfeld, so ergeben sich folgende Gewissheiten: Die heute anzutreffende Formenvielfalt ist nichts Neues, denn die Entwicklungsgeschichte der Audiovisualität ist durch eben jene Vielfalt charakterisiert. Grundlegende technologische Veränderungen sind ebenso dem Verlauf der Geschichte eingeschrieben. Auch dass diese den Umbruch gesellschaftlicher Praxis mit sich bringen können, oder eine Folge davon sind, hat die Vergangenheit bewiesen. Bezieht man diese Aspekte nun im Konkreten auf das Kino, so bleibt Folgendes unumstößlich: Das Kino ermöglicht eine spezielle Art filmischer Wahrnehmung und Erfahrung, die nur ihm eigen ist. Und das Kino erfüllt nach wie vor eine spezielle, soziokulturelle Funktion, auch wenn diese sich verändert hat.

Im Umfeld der neuen medialen Möglichkeiten und im Angesicht veränderter gesellschaftlicher Praxis im Umgang mit audiovisuellen Werken hat sich das Kino daher neuen Herausforderungen zu stellen, da seine Rolle als Vermittlungsinstanz an Dominanz, nicht aber an Einzigartigkeit verloren hat. Und genau diese Einzigartigkeit scheint in der Audiovisions-Technikdiskussion von heute oftmals wenig Beachtung zu finden, eine Unterscheidung zwischen Film- und Kinogeschichte findet wenn überhaupt nur sehr marginal statt. Außerdem ist die Aufregung um den vermeintlichen Tod des Kinos zusätzlich dadurch verstärkt worden, dass digitale Techniken mittlerweile auch die Distributionsseite des Kinos erreicht haben und sich somit ein über lange Zeit vorhandener Projektionsstandard direkt im

Kino als Abspielstätte für Filme mit einer gänzlich neuen Art der Vorführung konfrontiert sieht, die auch die Verleihstruktur nachhaltig verändern wird.

Dieses Kapitel widmet sich daher den Besonderheiten der Kinoformen von heute, ihren speziellen und unterschiedlichen Funktionen und stellt Forderungen an die Institution Kino, beschreibt ihre Aufgaben und Möglichkeiten genauso, wie Herausforderungen, denen sich das Kino und die Kulturpolitik in diesem Bereich stellen muss.

#### **4.1 Das Kino und seine Funktionen**

Das Kino ist der einzige Raum, der eigens dem Filmsehen gewidmet ist und in dieser Funktion optimale Bedingungen liefert. Der reale Kinoraum tritt hier dezent in den Hintergrund, wird zur dunklen Höhle für seine Besucher und gibt dem Film auf der Leinwand alle Dominanz, um sich intensiv zu entfalten und das Publikum körperlich spürbar in seinen Bann zu ziehen. Neben diesen schon beschriebenen Besonderheiten des Kinoraums ist das Kino auch der Ort für das Filmsehen, der uns wirklich aus dem Alltag entfliehen lässt. Denn wenn wir bewusst den Weg ins Kino antreten, um zu einer bestimmten Zeit, gegen Eintritt, alleine, oder in Gesellschaft, immer aber in Gemeinschaft mit den anderen Besuchern, einen Film anzusehen, dann verlassen wir unser Zuhause, unsere Arbeitsstätten, unsere Alltagsumgebung. Wir gehen bewusst an einen anderen, ganz speziellen Ort, um dort ebenso bewusst und von nichts abgelenkt etwas Bestimmtes zu tun: einen Film anzusehen. Wir bleiben nicht in unseren vier Wänden und Schauen dort, wir treten in Aktion, nehmen den Weg ins Kino in Kauf und wählen eine aktive und kostenpflichtige Form der Freizeitgestaltung, wir machen also zusätzlich auch eine Unternehmung, die uns aus der uns umgebenden Realität entfernt.

Diese Unternehmung, das ins Kino Gehen, kann hierbei unterschiedliche Funktionen erfüllen. Zum einen natürlich die scheinbar vorrangige, nämlich einen Film anzusehen. Und viele filminteressierte Personen sehen dies auch heute noch als primäres Ziel an. Sie zieht der spezielle Film, oder die speziellen Filme, die auf dem Programm stehen, ins Kino, und das Filmsehen steht somit im Mittelpunkt des Interesses.

Zusätzlich erfüllt das Kino aber auch andere Funktionen, dann, wenn nicht nur der Kinosaal zum Aufenthaltsraum wird, sondern das Gebäude, in dem dieser beheimatet ist, an sich. Kino wird hierbei mit der Möglichkeit gastronomischen Angebots verknüpft, mit einer anderen Art sozialen Raums, der dem Publikum vor und nach der Projektion Aufenthalt gewährt und zum Verweilen und Zusammentreffen mit anderen einlädt. Diese unterschiedlichen Funktionen,

die der Besucher erfüllt sehen will, treffen im Kino seit jeher aufeinander, ergänzen einander und beeinflussen sich wechselseitig. Bei der Auseinandersetzung mit dem Filmschauen im Kino gilt es also zwischen diesen beiden Facetten zu unterscheiden, da hier unterschiedliche Bedürfnisse an einem Ort befriedigt sein wollen.

#### **4.2 Die Vielfalt der Kinos: Kinoformen**

Zusätzlich ist der Begriff Kino zu diversifizieren, denn Kino ist nicht gleich Kino – Programm kino ist nicht gleich Multiplexkino, ist nicht gleich kommunales Kino etc. und jede dieser speziellen Kinoformen widmet sich einer anderen Ausrichtung hinsichtlich seiner Organisation und Programmstruktur, um unterschiedliche Schwerpunkte zu demonstrieren und verschiedene Zielgruppen und deren voneinander differierenden Sehnsüchte anzusprechen. Eine lebendige Kinolandschaft zeichnet sich durch das Vorhandensein unterschiedlichster Kinotypen aus, die nur in ihrer Gesamtheit der Vielfalt des Publikums und der Fülle an Filmen gerecht werden.

Das Aufkommen großer Kinoketten und ihrer Multiplex-Kinos hat diese notwendige Ausgewogenheit schon in der Vergangenheit ins Wanken gebracht und zu Veränderungen beigetragen, mit der Schließungen von Kinos einhergingen. Weder eine zu hohe Sitzplatzanzahl, noch eine Nivellierung der Unterschiede hinsichtlich der Programmierung ist daher für eine breit gefächerte und ökonomisch funktionierende Kinokultur förderlich. Auch die technologische Entwicklung im Kinobereich, die Umrüstung auf digitale Projektion, kann der Ausgewogenheit gefährlich werden, wenn nicht kulturpolitische Maßnahmen in Angriff genommen werden, so dass auch kleinere bzw. unabhängige Kinos hinsichtlich des Kostenaufwands im Vergleich zu den finanzkräftigen Kinoketten mithalten können. Wichtig sind demnach der Erhalt und die Anerkennung der Vielfalt der Kinos, da nur in eben dieser Vielfalt das steckt, was Kino und Film im Kino alles bedeuten können: eine Fülle an Filmen und Filmformaten, und eine Fülle und Vielfalt an Besuchern, die ihre unterschiedlichen Bedürfnisse an den verschiedenen Abspielstätten erfüllt sehen.

#### **4.2.1 Kinocenter: Besonderheiten, Stärken, Funktion**

Das Kino begegnet uns heute demnach in unterschiedlichster Gestalt: Zum Beispiel als Multiplex-Kino, das oftmals eingebettet in andere Möglichkeiten der Unterhaltung und des Konsums den Film als Massenspektakel präsentiert, den Unterhaltungswert in seiner inhaltlichen Ausrichtung betont, und sich in Größe und technischer Ausstattung möglichst modern präsentiert. Modern in dem Sinne, als dass hier gestärkt von der ökonomischen Leistungsfähigkeit einer globalen Kinokette heraus neueste Technologien (Digitalprojektion, Sound, 3D) zum Einsatz kommen, die derzeit auch überaus auffällig deren Marketingstrategien und Werbebotschaften bestimmen. Der Inhalt der Filme gerät hierbei ein wenig in den Hintergrund und man fühlt sich an das Frühe Kino erinnert, als es galt, die neue Technik möglichst effektiv anzupreisen und mit Schaulust, Sensation (Stars), und Attraktion zu punkten. Programmtechnisch steht in derart ausgerichteten Kinos oft der so genannte Mainstream, oder das Blockbuster-Kino im Vordergrund. Zudem sind in so genannten Kinocentern mehrere Kinosäle in einen Gesamtkomplex integriert, hierdurch unterscheiden sich natürlich die Programmierung und die Masse an Besuchern deutlich von kleineren Kinos mit nur einem bis drei Kinosälen.

In ihrer Architektur erinnern Multiplexe eher an Kaufhäuser, oder Vergnügungsparks, das Kino wird in ihnen zu einem Event neben vielen. Der Besucher sucht diesen Ort nicht nur auf, um ins Kino zu gehen, das Filmschauen ist quasi nur eine Draufgabe. Hier ist alles dem Kommerz unterworfen, es wird eingekauft und der Gastronomie gefrönt (das auch auffallend massiv im Kinosaal), hier werden Freunde getroffen, und das Multiplexkino ist somit vielmehr erweiterter Aufenthaltsraum, der deutlich über den des Kinosaals hinausgeht.

Interessant zu beobachten ist allerdings, dass vor allem für Jugendliche dieser, das Kino umgebende Aufenthaltsraum besonders bedeutend ist. Er ist zwar ein Tempel des Konsums, spricht aber mit gewissen Freiräumen gerade ein junges Publikum an, das abseits von Zuhause, abseits elterlicher Obhut, einen Platz gefunden hat, um auf Gleichaltrige zu treffen. Und an jenem Ort findet für diese Zielgruppe dann auch vorrangig das Filmschauen im Kino statt, ein erster, alleiniger Zugang, der eine Facette des Kinogehens anbietet. Ich erachte diesen Zugang zum Kino für junge Leute als sehr wichtig, bleibt es in ihrer Sozialisation allerdings zu hoffen, dass ihnen schon früher mit ihren Eltern, oder später alleine das ‚andere‘ Kino offenbar wird. Das, das sich vollkommen in den Dienst der Filme stellt, deren Inhalte wesentlich differenzierter auf das eingehen, was Leben alles bedeuten kann, die tiefer gehen, mehr aufrütteln, bewegen und überraschen.

Zusätzlich ist zu beobachten, dass nicht nur Jugendliche massiv in Kinocentern anzutreffen sind, Familien mit Kindern suchen ebenso verstärkt diese Art der Kinos auf, weil sie hier neben den anderen Optionen der Freizeitgestaltung auch programmtechnisch fündig werden. Umso wichtiger erscheint es mir daher in diesem Zusammenhang zu betonen, dass sich eine lebendige Kinolandschaft dadurch auszeichnet, dass auch für das jüngste Publikum alternative Abspielstätten mit einem ‚anderen‘ Kinderprogramm zur Verfügung stehen und sie somit in ihrem Erfahrungsschatz bereichert und nicht uniformiert werden.

#### **4.2.2 Programmkinos und unabhängige Kinos – kuratierte Kinos**

Die großen, internationalen Kinoketten mit ihren Multiplexen sind heutzutage mehrheitlich an US-amerikanische Major-Labels und ihre globalen Verleiher gebunden und bringen so kostensparend und weltweit möglichst gleichzeitig deren geldintensive Filmproduktionen auf den Kinomarkt. Diese Filmstarts werden im Vorfeld von einer aufwändigen und vielschichtigen Marketingstrategie begleitet, um weltweit genug Aufsehen zu erregen und somit schon das Startwochenende zu einem globalen, lukrativen Event zu machen. Die digitalen Release-Möglichkeiten erleichtern mittlerweile zudem den Massenstart von Großproduktionen, denn so kann ein Film weniger kostenintensiv in zahlreichen Kinosälen gleichzeitig über die Leinwände laufen. Die Konformität dieser Art der Programmierung hat aber auch ihre Schattenseiten, nämlich dann, wenn einer Region andere kleinere, oder unabhängige Kinos und Verleihe fehlen und es zu einer totalen Nivellierung hinsichtlich der zu sehenden Filme kommt. Umso wichtiger sind daher Programmkinos, die in ihrer Ausrichtung differenzierter und unabhängiger, auch andere, kleinere und kulturell breit gefächerte Filmproduktionen, sowie Filme aller Genres und Gattungen in ihre Spielpläne aufnehmen. Das Realisieren solch einer Programmgestaltung ist heutzutage oft damit verbunden, dass eben jene Kinos mit eigenen, kleinen Verleihen gekoppelt sind, um diese, sich von den Großproduktionen unterscheidenden Filme, überhaupt für die jeweilige Region bekommen zu können. Die Unabhängigkeit dieser Kinos zeigt sich demnach heute nicht nur deutlich anhand der in ihnen gezeigten Filme, sondern auch in der Verknüpfung mit eigenen, unabhängigen, regionalen Kleinverleihen. Das Führen eines solchen Kinos geht deswegen oftmals mit dem Betreiben eines eigenen Verleihs einher – es muss von den Verantwortlichen daher in doppelter Hinsicht kuratorische Arbeit geleistet werden.

Und genau in dieser kuratorischen Leistung liegt die soziale Herausforderung von heute. Denn nicht nur die Kinoketten mit ihren finanzintensiven Maßnahmen zur Publikumsgewinnung dominieren den Markt, sondern auch die anderen Möglichkeiten des Filmsehens abseits des Kinos buhlen um die Aufmerksamkeit der Zuseher. Der Kulturwissenschaftler Ekkehard Knörer meint in diesem Zusammenhang, dass aufgrund der unendlichen Menge kultureller Produktion der Strukturierung von Aufmerksamkeiten heute ein besonderer Stellenwert zukommt und sich der eigentliche Umbruch demnach in der Position des Kurators abspielt.<sup>121</sup>

Kuratieren bedeutet in unserer, vorrangig von ökonomischen Bedingungen bestimmten Welt, eine Auswahl treffen, filtern, etwas eine Wichtigkeit beimessen. Im Kino und somit Kulturbereich muss es aber auch bedeuten: anleiten, sorgen, zeigen, und somit vermitteln. Dem Kino und seinen Kuratoren als Vermittlungsinstanz wird daher ein besonderer Stellenwert zuteil, der heute einerseits ob der Menge der Angebote, andererseits ob der drohenden globalen Auswahlnivellierung mehr Wichtigkeit denn je erlangt.

Und auch in diesem Zusammenhang wird der Begriff ‚Vielfalt‘ wieder zur entscheidenden Größe, denn nur die Vielfalt unterschiedlicher kuratorischer Maßnahmen kann der Vielfalt der Filme und Filmformen und der Vielfalt des Publikums und ihrer Schaulust gerecht werden. Glücklicherweise ist daher eine Region, die über mehrere, wiederum differierende, unabhängige Kinos verfügt, die von umsichtigen Programmgestaltern betrieben werden, sodass ihre Spielpläne nicht in unnötige Konkurrenz treten, sondern ein möglichst breites Spektrum an Filmen verschiedenster Gattungen und Genres aus den unterschiedlichsten Ländern für ein interessiertes Publikum zu sehen ist. Nur so kann Kino das repräsentieren, wofür es schon immer bestimmt war: unsere Welt und das Leben widerzuspiegeln, und zwar so facettenreich wie uns die Realität und mittlerweile auch Virtualität heute entgegentritt.

Dieser letzte Aspekt bedeutet zusätzlich, dass wir über das Kino nicht nur Einblicke in den uns eigenen, vertrauten Kulturkreis erlangen, sondern die Welt in ihrer Gesamtheit betrachten können, was auch das Fremde, Unbekannte inkludiert, Kulturen, in denen wir nicht beheimatet sind, die uns nicht nur im Sinne einer anderen Tradition begegnen, sondern auch in einer anderen Sprache. Und auch in dieser Hinsicht nehmen Programmkinos oftmals eine besondere Stellung ein, indem sie Filme in Originalsprache und mit Untertiteln anbieten. Die Sprache eines Films trägt das Besondere seiner Herkunft (oder besser das seiner Protagonisten) in sich, macht bestimmte Gesten verständlicher und sorgt dafür, voll und ganz in der Atmosphäre der jeweiligen Kultur(en) aufzugehen. Und auch wenn man dieser Sprache

---

<sup>121</sup> Ekkehard Knörer: „Filter für die Bilderflut - futurezone.ORF.at“, in: *Konfiguration Kino*, <http://futurezone.orf.at/netzkino> (30.01. 2010) (besucht am 31.01. 2010).

nicht mächtig ist, bedeutet es einen Mehrwert, ausländische Filme im Original zu sehen, weil dies deren Ursprung und Eigenart mittransportiert. Ein Umstand, der mir selbst am deutlichsten im Gedächtnis haften blieb, als ich den, mir in Wien lebend natürlich bekannten Film, *Der dritte Mann* erstmals im Kino auf großer Leinwand und als *The Third Man* sah.<sup>122</sup>

Erst in seiner Mehrsprachigkeit wurde dieser spezielle Film zu dem, was er ist und was er auch vorrangig transportiert: Zu einem Film, der das Nachkriegswien mit seinen vier Besatzungszonen zeigt und dessen Inhalt und Atmosphäre sich erst dann vollends entfalten, wenn er auch in seiner ihm bewusst zugedachten Mehrsprachigkeit zu erleben ist.

Doch das Filmsehen mit Untertiteln will gelernt sein, geht hierbei beim Schauen doch vielleicht etwas vom Bild, oder dem Reichtum der Dialoge verloren. Ein Lernen und das damit verbundene besondere Erfahren können aber nur passieren, wenn eine solche Möglichkeit überhaupt angeboten wird. Mit dem Aufkommen von DVDs hat sich die Verfügbarkeit von Filmen in Originalsprache dramatisch erhöht. Und nach meinen persönlichen Erfahrungen in meiner Umgebung muss ich feststellen, dass dieses Angebot auch verstärkt genutzt wird. Oftmals wird ein Film auf DVD zunächst in der eigenen, vertrauten Sprache gesehen, ein Wechseln auf die Fremdsprachen findet aber meinen Beobachtungen nach statt, vielleicht erst als zweiter Schritt, aber die Verlockung ist groß und zuweilen auch die Verwunderung, wenn der Film dann erneut gesichtet, eine andere Aura besitzt, und ganz neu, oder besser vielschichtiger reflektiert wird.

Mit dem massiven Gebrauch von DVDs und deren mehrsprachigen Fassungen scheint mir daher zum Teil eine Annäherung zum Kinofilm in Originalsprache einhergegangen zu sein, so als wäre dem Publikum über den Umweg der DVD auch der Zugang zum fremdsprachigen Kinofilm erleichtert worden. Ein Umstand, der natürlich auch durch die massive Nutzung des Internets und dem damit verbundenen, mittlerweile ganz alltäglichen Zugang zu fremdsprachigen Inhalten verstärkt wurde. Die mediale und gesellschaftliche Globalisierung durch digitale Informations-, Kommunikations- und Unterhaltungsnetzwerke hat den Menschen in diesem Sinne auch eine neue Dimension hinsichtlich der Verfügbarkeit von fremdsprachigen Inhalten beschert. Dergestalt hätte demnach die Veränderung einer sozialen Praxis – die Nutzung des Internets und das verbreitete Filmschauen auf DVD und deren neue Möglichkeiten als Nachfolger der VHS-Videos, wo uns die Originalfassung eines Films als Zusatzangebot mitgeliefert wird – in unserem Sprachraum auch zu einer Veränderung einer anderen sozialen Praxis, nämlich zum bewussten Ansehen von Filmen in Fremdsprachen im

---

<sup>122</sup> *The Third Man*. Regie: Carol Reed. GB: 1949.



Kino geführt, oder es zumindest gefördert, weil ihm seine absolute Fremdartigkeit genommen wurde.

Ich kann diese These nur als eingeschränkte, subjektive Beobachtung aufstellen, sie also nicht mit Zahlenmaterial erhärten, finde sie als möglichen Forschungsanschluss aber interessant und untersuchungswert. Vor allem auch in der Hinsicht, als dass diese über audiovisuelle Produktion erleichterte, weil eben mögliche Annäherung an fremde Sprachen und in den Filmen vermittelte Kulturen zwar in den Ländern geschieht, deren Sprachraum kleinere geografische Gebiete umfasst und die somit medial weniger dominant vertreten sind, als beispielsweise die USA und die englischsprachige Filmproduktion. Denn vor allem dort tritt in den letzten Jahren verstärkt ein anderes Phänomen in Erscheinung, nämlich dass im Ausland erfolgreich produzierte und gelaufene Filme in den USA als Remake veröffentlicht werden, weil ihr Massenmarkt für den Erfolg quasi eine einheimische Version verlangt. Und diese Rechnung geht dann zumeist auch auf und das wiederum ebenso im Sinne einer globalen Vermarktung, denn ist der Ursprungsfilm der kulturellen Eigenheiten beraubt und amerikanisiert, ist er gleichsam wieder zurechtgestutzt für die ganze Welt, weil uns allen das Hollywoodkino und seine Machart seit langer Zeit vertraut und somit weniger fremd ist.

Im Detail fällt mir in diesem Zusammenhang der Film *Mou gaan dou* (englischer Verleihtitel *Infernal Affairs*) aus dem Jahr 2002 mit Andy Lau und Tony Leung in den Hauptrollen ein, der in Hong Kong produziert sogar als Dreiteiler im asiatischen Raum überaus erfolgreich gelaufen ist und auch global zumindest auf zahlreichen Festivals enormen Publikumszuspruch erfahren hat.<sup>123</sup> Mehr internationale Bekanntheit hat jedoch das von den USA und Hong Kong (man hat sich hierbei auf die Drehbuchautoren des Originals verlassen) 2006 koproduzierte Remake *The Departed* von Regisseur Martin Scorsese erlangt, das mit Leonardo DiCaprio und Matt Damon in den Titelrollen realisiert wurde und auch bei den Oscars für Aufsehen sorgte.<sup>124</sup>

Eine weitere Aneignung aus dem asiatischen Raum stellt das Remake des japanischen Films *Ringu* aus dem Jahr 1998 dar, welches unter dem Titel *The Ring* mit Naomi Watts als zugkräftigen Star im Jahr 2002 realisiert wurde und auch hierzulande bekannter ist, als das wesentlich beängstigendere und subtilere Original aus Japan.<sup>125</sup> Auch in diesem Fall wurde das Remake in einer Kooperation zwischen Ursprungs- und Neuversionsland, nämlich Japan

---

<sup>123</sup> *Mou gaan dou*. Regie: Wai-keung Lau/Alan Mak. HK: 2002.

<sup>124</sup> *The Departed*. Regie: Martin Scorsese. USA/HK: 2006.

<sup>125</sup> *Ringu*. Regie: Hideo Nakata. J: 1998.

*The Ring*. Regie: Gore Verbinski. USA/J: 2002.

und den USA, hergestellt, wobei abermals im Bereich der Drehbuchautoren auf schon ins Original involvierte Personen zurückgegriffen wurde.

Und derzeit wird gerade ein Überraschungserfolg aus Schweden von den USA und Großbritannien adaptiert: Nämlich der wunderbar poetische und in seiner Bildsprache einmalige Vampirfilm *Låt den rätte komma in* (englischer Verleihtitel *Let the Right One In*), in dem zwei Kinder die Hauptrollen spielen und der sich schon allein aufgrund dieses Umstands von anderen Filmen dieses Genres nachhaltig unterscheidet und in seiner Thematik viel weiter geht, als dies ein Horrorfilm vorrangig zu versprechen vermag.<sup>126</sup> Nachdem dieser eigenwillige und besondere Film von einem Festival zum nächsten gereicht wurde und sich Zuseher, sowie Verleiher zunehmend begeistert zeigten, hat nun auch die Remake-Maschinerie zugeschlagen und die englischsprachige Neuversion *Let Me In* für 2010 angekündigt.<sup>127</sup>

Um nun wieder zum eigentlichen Thema, nämlich der Wichtigkeit von Programmkinos, zurückzukehren und den Kreis hiermit zu schließen: Ebenso anhand dieser Beispiele zeigt sich, wie wichtig zusätzlich eine über Hollywoodproduktionen hinausgehende Versorgung mit Filmen ist, will man der Vielfalt an möglichen Seherlebnissen gerecht werden. Denn wieso soll das Kinopublikum dazu verurteilt sein, nur das adaptierte und für die Welt kostspielig zurechtgestutzte US-Remake eines großartigen Films zu sehen, und nicht das meist kulturell unbekanntere und in seiner Fremdheit ein wenig anspruchsvollere Original selbst. Aber nur weil uns – wie in den hier erwähnten Fällen – der asiatische, oder skandinavische Kulturraum weniger vertraut ist als der amerikanische, weil dieser eben medial dominant seit langem auf uns einwirkt, heißt das nicht, dass die Zuseher nicht auch an den Originalfilmen Gefallen finden können. Wenn schon ökonomisch programmieren, dann doch wohl lieber einerseits über ein gutes, zugkräftiges Remake, das mit viel Werbeeinsatz versorgt entsprechende Zuschauermassen anlocken kann, andererseits aber auch über das Original, das vielleicht in kleinerer Zahl, aber doch sein Publikum finden und somit auch zum Vergleich anstacheln kann. Und schon ist die Kinowelt um eine Dimension reicher. Und das Publikum wurde als ein mündiges behandelt, das in seiner Verschiedenheit anerkannt auch die Möglichkeit zur Auswahl hat. Um dies zu gewährleisten, benötigen Programmkinos, die natürlich auch ökonomisch überlegt agieren müssen, adäquate Förderungen, die auch im Kinobereich endlich als Kulturinvestitionen anerkannt und nicht dauernd hinterfragt werden

---

<sup>126</sup> *Låt den rätte komma in*. Regie: Thomas Alfredson. S: 2008.

<sup>127</sup> *Let Me In*. Regie: Matt Reeves. USA/GB: 2010.

sollten, wie dies beim Theater, oder etwa der Oper derart nicht der Fall ist. Denn Kino ist viel mehr als Unterhaltung, ist auch Kultur, ist auch Bildung, ist auch Kunst – das aber nur in der ihm eigenen Differenziertheit und Komplexität.

#### **4.2.3 Kommunale Kinos und deren Filmarbeit**

Eine besondere Position im Erhalt dieser Verschiedenheit und Vielfalt wird der kommunalen Filmarbeit eines Landes zuteil, die ein Kino jenseits kommerzieller Zwänge ermöglichen soll, so die Grundidee hinter der Institution ‚kommunales Kino‘. Diese besonderen, geförderten Einrichtungen dienen dem kulturellen (Film)Gedächtnis und sehen im Kino mehr als nur kommerzielles Massenvergnügen. Um der Komplexität des Mediums Film und seinen vielfältigen Formen und Geschichten gerecht zu werden, gilt es, eine Gegenposition zur Nivellierung des Angebots einzunehmen, einer drohenden, kommerziellen Monokultur die Vielfalt des Kinos, wie sie wirklich ist, entgegenzusetzen.<sup>128</sup> Kommunale Filmarbeit bedeutet daher auch eine unabhängige und vielfältige Auseinandersetzung mit dem Thema Film von seiner historischen bis zu seiner gegenwärtigen Perspektive, die die Gattungen Spielfilm, Kurzfilm, Dokumentarfilm und Avantgardefilm gleichermaßen pflegt und so im Sinne medialer Bildung und Vermittlung aktiv für die Öffentlichkeit tätig ist. Dies wiederum inkludiert eben auch das ‚andere‘ Kino abseits des Mainstreams, das dem Umstand, dass immer weniger Filme von immer mehr Leuten gesehen werden und es zu einer ungeheuren Polarisierung im Erfolg kommt, entgegentritt.<sup>129</sup> Diese herausfordernde kuratorische Arbeit bedeutet daher nicht nur herausragende Filme aller Epochen und Gattungen in ihren Originalfassungen zu zeigen, wenn möglich auch zu archivieren und somit verfügbar zu halten, sondern auch ein Ergänzen des reinen Zeigens im Kino durch weiterführende Angebote wie Vorträge, Gespräche mit Regisseuren, Diskussionen, Publikationen und Workshops. Das bedeutet, die speziell zusammengestellten Filmreihen in Verbindungen zu setzen, Entwicklungen, Gemeinsamkeiten, oder Gegensätze aufzuzeigen, und in diesem Sinne wirklich Kulturarbeit zu leisten.

Ähnlich wie bei couragierten Programmkinos sind die kommunalen Kinos oftmals mit einem unabhängigen Verleih gekoppelt und ermöglichen somit, dass viele Filme, die ohne eine entsprechende Förderung nicht in unsere Kinos gelangen würden, überhaupt in einem Land

---

<sup>128</sup> Vgl. Cinema Quadrat: *Kommunale Filmarbeit*, <http://www.cinemaquadrat.de/Kommunale-Filmarbeit.13.0.html> (besucht am 16.09. 2010).

<sup>129</sup> Vgl. Franz Schwartz, Claus Philipp: „Interview“, in: *falter.at: Kino ist, wenn das Silberkorn explodiert*, <http://www.falter.at/web/print/detail.php?id=823> (10.12.2008) (besucht am 16.09. 2010).

auf dem Spielplan stehen und somit dem Zuschauer zugeführt werden können. Kommunale Kinos definieren sich in diesem Sinne über die Qualität ihrer Programme und profitieren von einem gewissen ökonomischen Freiraum, wobei Qualität und kommerzieller Erfolg einander natürlich nicht immer ausschließen müssen, was zahlreiche Publikumserfolge anspruchsvoller Filmreihen auch immer wieder unter Beweis stellen. Zu diesen Erfolgen kann es aber nur kommen, wenn solche Institutionen kontinuierlich ihre Arbeit verrichten und vermittelnd tätig sein können, so dass sie sich darüber auch einen festen Platz im Bewusstsein der Öffentlichkeit erkämpfen. Besonders wichtig sind daher die Publikations- und Öffentlichkeitsarbeit kommunaler Kinos, sowie die mediale Berichterstattung darüber, um für Informiertheit und Aufmerksamkeit zu sorgen. Auch hier geht es in kuratorischer Hinsicht also wieder um die Steuerung von Aufmerksamkeiten, um erfolgreiche, kulturelle Filmarbeit und somit Bildung und Vermittlung zu gewährleisten - und darüber hinaus natürlich vor allem besondere und außergewöhnliche Filmerlebnisse.

#### **4.3 Die Vielheit und Vielfalt des Publikums**

Das Kino lebt von der Vielheit und Vielfalt seiner Besucher. Um aber neben der Vielheit auch der Vielfalt des Publikums gerecht zu werden, benötigt es die bereits erwähnte Verschiedenheit der Abspielstätten, die für eine reichhaltige und voneinander unterscheidbare Programmierung sorgen. Ist diese Art der Programmgestaltung in einer Region nicht gegeben, ist es nicht verwunderlich, dass das interessierte und somit suchende Publikum verstärkt auf andere Möglichkeiten innerhalb der Verwertungskette zurückgreift und andere Kanäle der Filmvermittlung nutzt. Will man also das besondere Erleben im Kino ermöglichen und diese soziale Praxis im Umgang mit audiovisueller Produktion am Leben erhalten, müssen Kinobetreiber und Kulturpolitiker in ihren Maßnahmen und Angeboten auf die verschiedenen Interessen und Vorlieben, sowie auf die Vielfalt der Filme antworten und eine adäquate, demnach auch wirtschaftlich sinnvolle Kinolandschaft als Ziel vor Augen haben. Dies bedarf vor allem in der heutigen Zeit, in der das Kino im Umfeld neuer, digitaler Möglichkeiten als Vermittlungsinstanz nicht mehr vorrangige Priorität hat, einer überlegten Planung und Gestaltung. In dieser Hinsicht darf auch die aktuell direkt im Kino passierende Änderung, oder vielmehr Erweiterung des Vorführstandards in Richtung digitaler Projektion nicht länger den Kinobetreibern allein überlassen werden. Hier besteht akut Handlungsbedarf, will man auch in Zukunft der sich massiv verbreitenden Monokultur durch die großen Kinoketten entgegensteuern. Diese haben sich bereits aufgrund ihres ökonomischen Backgrounds

verstärkt die neuen (Zusatz)Möglichkeiten im digitalen Bereich zunutze gemacht und sich derart auch der neuen materiellen Formenvielfalt des Films angepasst. Soll nun durch eine Vielfalt an Filmen und Filmformaten auch die Vielfalt des Publikums respektiert werden, müssen Programmkinos in diesem Aspekt unterstützt werden.

Will man der Vielheit und Verschiedenheit des Publikums gerecht werden, so bedeutet dies heute aber eben zusätzlich, dass nicht nur Kinos als Abspielstätten für Filme in diesem Sinne verstanden sein wollen, sondern dass zudem die anderen, vielseitigen Möglichkeiten innerhalb der Verwertungskette mitgedacht werden müssen, um die Zuschauerpräsenz und somit den ökonomischen Erfolg eines Films zu gewährleisten. Und nicht jeder hat das Glück in einer mit Kinos reichhaltig bestückten Region der Welt zu leben und sucht somit andere Räume auf, die für das Filmsehen zur Verfügung stehen. Und nur in dieser Gesamtheit wiederum finden die Filme die Masse der Zuseher, die für eine erfolgreiche Distributionskette notwendig sind.

Aufgrund des unglaublichen Ausmaßes heutiger audiovisueller Produktion ist es zudem sogar für den passionierten Kinogeher nicht mehr möglich, alles direkt im Lichtspieltheater anzusehen. Es muss eine Auswahl getroffen werden, die durch andere Angebote, abseits des Kinos und somit durch die Möglichkeit flexibler und selbst gewählter Zeiteinteilung ergänzt wird. Unser aktueller Mediengebrauch zeichnet sich daher vor allem dadurch aus, dass verschiedene Orte und Kanäle für das Filmsehen zur Verfügung stehen, die in ihrer gesamtheitlichen Nutzung das Publikum und die Filmdistribution von heute charakterisieren. Und nur dergestalt wird auch der Vielfalt an Filmen Rechnung getragen, einer Vielfalt, die also nicht nur im Kino selbst, sondern auch darüber hinaus gefördert und in ihrem Facettenreichtum den Zusehern bewusst gemacht werden muss. Dies wiederum zielt erneut auf die Wichtigkeit des kuratorischen Aspektes ab, der im Hinblick auf die reichhaltige und dadurch zuweilen überfordernde Menge an unterschiedlichen Filmen, Genres, Techniken des Erzählens, und mittlerweile auch Filmformaten als Kulturarbeit immer bedeutungsvoller wird.

#### **4.4 Die Vielfalt und Fülle an Filmen und Filmformaten**

Das Kino lebt seit jeher von der Vielfalt hinsichtlich der in ihm gezeigten Filme und Inhalte. Ein Umstand, der vor allem zu seinen Beginnzeiten, als das Kino noch nicht fest verortet an anderen Stätten der Massenkultur dem Publikum zugeführt wurde, besonders deutlich zum Tragen kam. Die Filme waren noch kurz, der abendfüllende Spielfilm noch nicht als die prägendste und erfolgreichste Form etabliert, und so reihten sich Filme unterschiedlicher Façon in einem bunt gemischten Nummernprogramm aneinander. Fiktionale und non-fiktionale Inhalte, Phantastisches, Humoriges und Alltägliches bereiteten in ihrer Differenzierung die Entwicklung der diversen Filmgattungen vor, die später auch in den sich voneinander unterscheidenden Filmgenres aufgehen sollte. Mittlerweile verschwimmen die Grenzen zwischen den Filmgattungen und Genres auch wieder, interessante Mischformen und das Spiel mit dem Genrebruch führen zu neuen Formen und inhaltlichen Mehrdeutungsmöglichkeiten.

Faktum ist jedenfalls, dass nicht nur außerhalb des Kinos, sondern auch im Kino selbst nur eine breite, alle Filmformen respektierende Programmierung, die Vielfalt an Filmen, die uns heute zur Verfügung steht, repräsentiert. Das heißt, dass nicht nur der abendfüllende Spielfilm unterschiedlichster Ausrichtung, sondern auch der Dokumentarfilm, Kurzfilm, Experimentalfilm, oder Animationsfilm im Kino gleichermaßen seine Berücksichtigung finden und den Zusehern zugänglich gemacht werden muss, damit der Öffentlichkeit der Facettenreichtum filmischer, und somit erzählender und zeigender Möglichkeiten gewahrt wird. Dies beinhaltet natürlich eine gesamtheitliche Perspektive filmischen Schaffens von seinen Anfängen bis heute, was wiederum bedeutet, dass nicht nur aktuelle Beiträge, sondern auch Vergangenes und Wiederentdecktes die Spielpläne bereichern muss, um somit Filmgeschichte in all seinen Dimensionen sichtbar zu machen. Um Verknüpfungen, Vergleiche, und Entwicklungen nachvollziehbar und somit das Filmerleben umfassender und um Vieles interessanter zu gestalten. All das impliziert erneut den kuratorischen Aspekt innerhalb einer möglichst breit gefächerten Kinolandschaft. Eine Kinolandschaft, die Aktuelles und Vergangenes in seiner Formenvielfalt gleichermaßen berücksichtigt und somit quasi neben dem regulären Spielplan auch Platz für speziell zusammengestellte Veranstaltungsreihen und Retrospektiven bietet und mit diesen Maßnahmen einer Vereinheitlichung hinsichtlich der zu sehenden Filme entgegentritt.

Neben der Forderung, der Vielfalt an Filmen gerecht zu werden, steht heute eine in seiner Bedeutung zunehmende zweite Forderung, nämlich die nach der Vielfalt an Filmformaten. Ob seiner materiellen Weiterentwicklung hat der Film in seiner Beschaffenheit und somit

Machart und Erzählmöglichkeit eine Diversifikation unglaublichen Ausmaßes erlebt, die sich auch in der Vielfalt an zum Einsatz kommenden Filmformaten widerspiegelt. Film- und Kinokultur und somit Aufführungspraxis sind daher immanent mit denen ihnen innewohnenden Charakteristika ihrer Herstellung verwoben, die in ihrer Unterschiedlichkeit und ihrem Projektionsmodus auch dem Publikum bewusst gemacht werden müssen. Die photochemische Basis eines Zelluloidfilms, der mit 24 Bildern pro Sekunde und den Schwarzphasen dazwischen im Kino projiziert wird, und die Projektion eines digitalen Filmes unterscheiden sich in diesem Sinne nicht nur in der Art des Seherlebnisses (und damit ist nicht gemeint besser, oder schlechter, aber anders), sondern implizieren mit dieser sich unterscheidenden Materialität und Projektionstechnik auch eine unterschiedliche Machart in der Produktion von Bewegungsbildern.<sup>130</sup> Da man sich dieser Besonderheiten im Anschauen von Filmen oft nicht bewusst ist, wird es mit der heutigen Formenvielfalt hinsichtlich der zur Verfügung stehenden Formate und Technologien immer wichtiger, auf diese Aspekte hinzuweisen und somit die Geschichte des Films und des Kinos mitzudenken. Mit dieser Art der Sensibilisierung wird jeder Film mit der ihm gebührenden Eigenheit seiner technischen Herstellung, Ästhetik und Wirkung betrachtet und in seiner besonderen Aufführungspraxis respektiert. Genau diese Aspekte werden derzeit, verstärkt durch die Digitalisierung und die sich damit verändernde Praxis des Filmsehens immer bedeutungsvoller. Und zwar nicht nur in der Hinsicht, als dass Filmexperten und Archivare sich dieser Thematiken annehmen, sondern auch dass das Publikum die Chance erhält, sich dieser Unterschiede gewahr zu werden, was einer Bewusstmachung gleichkommt, die auch den Erhalt der unterschiedlichen Filmformate und Aufführungspraktiken für die Öffentlichkeit nachvollziehbar macht.

#### **4.5 Neue Formenvielfalt und sich verändernde Verleihkultur**

Das Kino muss daher ebenso die neuen Möglichkeiten im digitalen Bereich nutzen, indem es sich der veränderten Praxis nicht verwehrt, sondern auf eine, den vorhandenen Möglichkeiten adäquate Technikvielfalt setzt. Somit ist nicht nur der Erhalt lang etablierter Formate im Sinne einer Aufrechterhaltung der filmischen Formen- und Erlebensvielfalt von Bedeutung, sondern auch die digitale Umrüstung (oder besser: Zusatzausrüstung) im Kinobereich ist daher aktuell ein wichtiges Thema. Manche Länder (Beispiel UK) haben hier ein sehr

---

<sup>130</sup> Vgl. Paolo Cherchi Usai/David Francis/Alexander Horwath/Michael Loebenstein (Hg.): *Film Curatorship. Archives, Museums, and the Digital Marketplace*, Wien: Österreichisches Filmmuseum, Synema – Gesellschaft für Film und Medien 2008, S. 108 ff.

gezieltes Vorgehen und setzen mit Mehrjahresplänen notwendige Maßnahmen, um eine Chancengleichheit beispielsweise auch für Programmkinos zu schaffen, damit diese im Vergleich zu den finanzstarken Kinoketten nicht derart ins Hintertreffen geraten.<sup>131</sup> Die Kulturpolitik hat sich in diesem Zusammenhang demnach verstärkt den Kinos anzunehmen, Konzepte und konkrete Pläne fehlen hier oftmals, was die Vielfalt der jeweiligen Kinolandschaft gefährdet.

Die Digitalisierung hat die Herstellung von Kinofilmen bereits seit längerer Zeit in vollem Umfang erfasst, und die damit verbundenen neuen Gestaltungsmöglichkeiten sind als künstlerisch-ästhetische Folgen für die Zuseher unmittelbar sichtbar und erlebbar geworden. Im Gegensatz zur Produktionsseite haben die Veränderungen auf der Distributionsseite im Kino selbst erst später eingesetzt, und der Mehrwert durch die sich verändernde Technik ist oftmals für das Publikum nicht direkt ermessbar. Das heißt, die Kosten dafür sind über eine Erhöhung der Ticketpreise auch nicht einnehmbar, was in einer Finanzierungsfrage mündet.<sup>132</sup> Wer soll überhaupt für die neue digitale Projektionstechnik und die damit verbundene IT-Infrastruktur aufkommen? Wenn der Zuseher damit nicht belangt werden kann, obliegt die Finanzierung allein den Kinobetreibern, oder müssen nicht auch die Produzenten und vor allem die Filmverleiher, die langfristig am meisten von den sich verändernden Möglichkeiten profitieren werden, mitgedacht werden? Und in welcher Hinsicht haben sich Filminstitutionen und politische Entscheidungsträger im Kulturbereich diesen dringlichen und wichtigen Agenden zu widmen? Handlungsbedarf ist akut gegeben, will man die Zukunft einer ausgewogenen Kinolandschaft nicht gefährden und der sich radikal verändernden Verleihkultur Rechnung tragen. Daher ist es notwendig, dass neben den dominierenden Kinoketten auch die anderen, unabhängigen und kleineren Abspielstätten der digitalen Umrüstung folgen können, damit sich ihnen jenes Tor zur Zukunft des Kinos und Kinoverleihs nicht verschließt und sie neben den bereits etablierten Filmformaten und der damit einhergehenden analogen Projektionstechnik auch digital projizieren können. Eine solche Zusatzausstattung bedarf großer Investitionen, die keinesfalls von den Kinobetreibern allein getätigt werden können. Überlegte Fördermodelle sind daher notwendig, um die Vielfalt der Kinolandschaft und somit auch die Wettbewerbsfähigkeit kleiner Häuser zu

---

<sup>131</sup> Vgl. UK Film Council: "Our three year plan 2010-2013", in: *UK Film: Digital innovation and creative excellence. UK Film Council policy and funding priorities April 2010 – March 2013*, [http://www.ukfilmcouncil.org.uk/media/pdf/g/r/UK\\_Film\\_-\\_Digital\\_innovation\\_and\\_creative\\_excellence.pdf](http://www.ukfilmcouncil.org.uk/media/pdf/g/r/UK_Film_-_Digital_innovation_and_creative_excellence.pdf) (2010) (besucht am 09.10. 2010).

<sup>132</sup> Vgl. Peter C. Slansky: "Statt einer Einleitung: Warum sehen wir uns heute im Kino immer noch Filme an?", in: *Digitaler Film – digitales Kino*, hrsg. v. Peter C. Slansky, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2004, S. 12f.



gewährleisten. Ein Vorhaben, dem sich vor allem die großen Kinoketten entgegenstellen, weil deren derzeitige Dominanz natürlich überaus lukrativ ist.

Die Digitalisierung der Kinos und die damit einhergehenden Probleme und differierenden Anliegen macht es daher notwendig, dass sich die Kulturpolitik zu Wort meldet und den digitalen Umrüstungsprozess als Kulturarbeit versteht und ins Geschehen eingreift. In Deutschland ist Kulturstatsminister Bernd Neumann in dieser Hinsicht aktiv geworden und hat ein Fördermodell vorgestellt, das vor allem kleinere Häuser auf dem Land, sowie Programm- und Filmkunstkinos im digitalen Umrüstungsprozess unterstützt. Das besagte Modell wurde in Zusammenarbeit mit der Filmförderungsanstalt (FFA) konzipiert und hat das Ziel „die Kinolandschaft in der Fläche zu erhalten und damit auch eine kulturelle Grundversorgung zu sichern“.<sup>133</sup>

In Österreich scheint ein konkreter Maßnahmenplan noch auszustehen, die Situation hinsichtlich der digitalen Monopolstellung der Kinoketten ist prekär, die Ausgewogenheit der Kinolandschaft in diesem Zusammenhang gefährdet. Für die Zukunft der Kinos und den Erhalt der in dieser Arbeit schon mehrmals eingeforderten Vielfalt betreffend der in den Kinos zu sehenden Filme und Formate und der Vielgestaltigkeit des Publikums und deren filmkultureller Versorgung ist dies ein untragbarer Zustand, der durchdacht und möglichst bald umgesetzter Fördermodelle bedarf, was Kinobetreiber und deren Vertretung, sowie Verleiher und mit allem Nachdruck auch Kulturpolitiker gleichermaßen zum Handeln auffordert (siehe Kapitel 5.5).

#### **4.6 Das Kino als Schule des Sehens**

Das Kino kann in der ihm zugrunde liegenden Besonderheit und Vielgestaltigkeit als ein Bewahrer von Filmkultur und somit in seiner sozialen Praxis auch von Vorführkultur gesehen werden, außerdem kann es als Vermittlerinstanz fungieren und durch den Angebotsdschungel führen, Aktuelles und Bekanntes zeigen, aber auch Besonderes und Unkonventionelles offenbaren, oder gar Vergrabenes wieder ans Licht bringen. Kino kann somit auch als eine Schule des Sehens verstanden werden, die Filmgeschichte(n) als Programmauftrag versteht. Eine derartige kuratorische Sichtweise auf die Möglichkeiten des filmischen Erlebens und Zeigens im Kino geht weit über die jeweilig aktuellen Großproduktionen hinaus. Sie widmet

---

<sup>133</sup>Vgl. „Deutschland fördert Digitalisierung von Programmkinos“, in: *derStandard.at, Kultur, Film*, <http://derstandard.at/1271376123245/Deutschland-foerdert-Digitalisierung-von-Programmkinos> (06.05. 2010) (besucht am 07.05. 2010).

sich dem Variantenreichtum einer möglichen Gesamtsicht, und versucht immer wieder auf verschiedenartigste Weise auf das abzielen, was Film und Kino in Verbindung mit der Welt und den Menschen, dem Leben und dadurch auch der Geschichte bedeuten könnten. In dieser gesellschaftlichen und kulturellen Bedeutsamkeit werden der Film und das Kino immer kontextualisiert und so in verschiedenste Denkgemeinschaften gesetzt, sodass jedes einzelne Seherlebnis stets mehr bedeutet als das reine Anschauungsmaterial allein. Die aktuellen Erfahrungen treten somit in einen Sinnzusammenhang mit bereits Erlebtem und eröffnen neue Sichtweisen, sie lenken unsere Aufmerksamkeit auch in andere Richtungen und verbreitern unseren Horizont. Über diese spezielle Schule des Sehens, die sich der Vielgestaltigkeit der Filmgeschichte(n) hingibt, neue Denkansätze liefert und uns so in Verbindung setzt mit dem, was unser Denken, Sein und kulturelles Schaffen alles beinhalten könnte, wird die kuratierte Filmschau zu einer nahezu philosophischen Expedition, die alle Zeiten, Formen und Inhalte verknüpft und uns im Detail, wie in der Gesamtsicht gleichermaßen herausfordert. Eine solche Sichtweise auf die Bedeutsamkeit des Kinos und der sich darin auf so besonders intensive Weise ausbreitenden Filme erfordert kuratorisch vielseitige Ansätze und Maßnahmen, die von ambitionierten Programmkinos, kommunalen Kinos, oder etwa Filmclubs gleichermaßen gesetzt werden. Im Hinblick auf die Wichtigkeit des Filmerbes als Kulturleistung des Menschen sind jedoch besonders Filmmuseen und Archive gefordert, deren Kernaufgaben sich aus drei Säulen zusammensetzen, nämlich dem Sammeln, Bewahren und Ausstellen von Filmen (und filmbezogenen Objekten) in ihren historischen wie gegenwärtigen Erscheinungsformen. Und auch diese speziellen Institutionen sind aktuell von den technologischen und den daraus resultierenden gesellschaftlichen Veränderungen unserer Bildkultur betroffen und sehen sich mit neuen Herausforderungen, aber auch Möglichkeiten konfrontiert, die die Digitalisierung im filmarchivarischen und filmvermittelnden Bereich mit sich bringt. Neben dem Erhalt analoger Filme verschiedenster Formate und Entstehungszeiten und dem Erhalt der ihnen entsprechenden Aufführungspraxis müssen nunmehr in überlegter Form neue Sammlungsbereiche entstehen, die sich dem digitalen Film widmen. Und auch die Möglichkeiten digitaler Filmrestaurierung verlangen nach einem verantwortungsbewussten und das Original respektierenden Einsatz der neu zur Verfügung stehenden Mittel. Kinematheken, Filmmuseen und Filmarchiven wird in kuratorischer Hinsicht daher aktuell ein besonderer und in seiner Bedeutung zunehmend essentieller Stellenwert zuteil – und zwar im Sinne eines den Film in seiner Gesamtheit und Formenvielfalt betrachtenden, respektierenden, bewahrenden und vermittelnden Umgangs.

#### 4.7 Filmmuseen, Kinematheken und Archive

Das Sammeln und Bewahren von Filmen und filmbezogenen Objekten in dafür speziell ausgerichteten Institutionen ist eine weltweit praktizierte und anerkannte Form der Kulturarbeit. Dieses Sammeln und Bewahren zieht aber auch eine dritte Tätigkeit nach sich, nämlich das Präsentieren. Und im Bereich des Films weist genau dieser wichtige Teilaspekt, der sich dem Ausstellen und Vermitteln der Sammlungsobjekte widmet, einige Unklarheiten auf, scheint es doch international unterschiedliche Standpunkte zu geben, was genau ausgestellt wird und in welcher Form dies bestmöglich zu geschehen hat.<sup>134</sup> Diese je nach dem Selbstverständnis der jeweiligen Institution voneinander differierenden Sichtweisen und Praktiken liegen in der Besonderheit der auszustellenden Objekte, den vielgestaltigen Filmen und den damit verbundenen Zusatzmaterialien (Dokumente, Fotos, Plakate etc.).

Mit den Veränderungen, die die Digitalisierung mit sich gebracht hat, und der damit einhergehenden Neubetrachtung der Film- und Kinogeschichte, ging auch eine Neubewertung der Ausstellungs- und Vermittlungspraxis besagter Einrichtungen einher. Eingedenk der heutigen filmischen Formenvielfalt und der sich verändernden medialen Praktiken bilden Filmmuseen, Kinematheken, oder Filmarchive eine wichtige Schnittstelle zwischen der Fachwelt und der Öffentlichkeit. Sie sind es, die im Verständnis einer wohl überlegten Kuratorenschaft am umfassendsten einer Sensibilisierung des Publikums zuarbeiten können, damit sich dieses der Differenzqualität eines jeden Mediums, in seiner Ästhetik, Wirkung und Funktion, und damit auch dem Film als spezielles – und in der Art und Weise seiner Vorführung voneinander unterscheidendes – Ereignis bewusst wird. Dies erfordert im Zusammenhang mit der in dieser Arbeit immer wieder betonten Vielfalt nicht nur das Bewahren von Film in all seinen historischen und gegenwärtigen Erscheinungsformen, sondern auch das Vermitteln der Filme, in der jeweils ihnen im Original anhaftenden Vorführungsform. Und wenn dies aufgrund der Sensibilität des Artefakts nicht möglich ist, verlangt dieser Umstand zumindest nach einer erklärenden Bewusstmachung, warum ein bestimmter Film in einer speziellen Art und Weise präsentiert wird.<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup> Vgl. Michael Loebenstein: „Lebende Ausstellung oder Wunderkammer?: Das Österreichische Filmmuseum“, in: *neues museum – die österreichische museumszeitschrift. Bewegte Bilder – Museum im Film im Museum*, 06/2 2006, S. 12-18, hier S. 12.

<sup>135</sup> Vgl. Paolo Cherchi Usai/David Francis/Alexander Horwath/Michael Loebenstein (Hg.): *Film Curatorship. Archives, Museums, and the Digital Marketplace*, Wien: Österreichisches Filmmuseum, Synema – Gesellschaft für Film und Medien 2008, S. 20.

In diesem Sinne wird ein Filmarchiv, oder Museum nicht nur zur Aufbewahrungs- und Forschungsstätte für unser vielgestaltiges Filmerbe, die sich einem Kanon verwehrt und alle Formen und Formate gleichermaßen als Kulturgut respektiert. Es wird darüber hinaus zu einer, gerade heute ob der medialen Veränderungen immer wichtiger werdenden Schule des Sehens, die Film- und Kinogeschichte(n) nicht nur bewahrt, sondern in ihrer Vielfalt auch lebendig hält, und dadurch der Faszination Film in bester Art und Weise gerecht wird. Denn der Film wird nur lebendig, wenn er über seine materielle Form hinausgeht und seiner Bestimmung folgend in der Vorführung zum Ereignis und Erfahrungsraum wird.

Kuratorenschaft bedeutet in diesem Zusammenhang also nicht nur das Anlegen und Erforschen einer Sammlung, sondern auch das überlegte Präsentieren und somit Gestalten eines spezifischen Ausstellungsraumes, der über das reine Zeigen hinausgeht, und in seiner Praxis durch weiterführende, oder vertiefende Angebote ergänzt und somit zu einem vielseitigen öffentlichen Ort der Auseinandersetzung und Reflexion wird. Ein solch umfassendes Verständnis für kuratorische Filmarbeit beinhaltet demnach nicht nur das Erstellen speziell zusammengestellter und immer wieder mit neuen Impulsen über uns hereinströmender Filmprogramme, sondern auch Publikationstätigkeiten, den Zugang zu filmspezifischen Fachbibliotheken, Faksimilesammlungen, Vorträge und Diskussionen, sowie die Gestaltung eines lebendigen und daher für die Öffentlichkeit zugänglichen Archivs.

Und auch hinsichtlich des zuletzt erwähnten Aspekts hat die Digitalisierung zu neuen Ansätzen betreffend den Möglichkeiten einer Öffnung von Archiven geführt. Online-Datenbanken und das Einrichten betreuter und vor Ort zugänglicher Mediatheken könnten hierbei helfen, eine gewisse Hindernisschwelle zu überwinden und das heutige Publikum dort abholen, wo es verstärkt seine Informationen bezieht und medialen Erlebnisse sucht, im hypermedialen Datenraum. Sie können zu einer ersten, aber auch vertiefenden Reise in die Welt der Filmgeschichte einladen, deren Faszinationskraft zur Schau stellen und über den Umweg dieses filmvermittelnden Zusatzangebotes in den eigentlichen und besonderen Ausstellungsraum führen, in diesen einzigartigen Vorführraum, der sich ganz dem Film hingibt, nämlich ins (kuratierte) Kino.

Die hier nur kurz geschilderte Bedeutsamkeit und Besonderheit der umfassenden kulturellen Film- und Geschichtsarbeit heutiger Filmmuseen, oder Kinematheken als Archiv-, Forschungs- und Bildungsstätten und deren aktuell stattfindender Wandlungsprozess zieht

eine in aller Nachdrücklichkeit zu formulierende Forderung nach sich: Nämlich diesen umfangreich tätigen und für die Öffentlichkeit essentiellen Einrichtungen, die ihnen gebührende Wichtigkeit zu verleihen. Das heißt, dass auch hier die Kulturpolitik aufgerufen ist, den Diskurs nach außen hin zu öffnen und auf eine Bewusstmachung hinzuarbeiten, die die finanzielle Förderung filmmusealer Arbeit als kulturell überaus bedeutende Selbstverständlichkeit versteht.

#### **4.8 Das Potenzial von Filmfestivals**

Eine Besonderheit von Filmfestivals liegt in ihrer dem Regelkinobetrieb enthobenen, temporären Konzeption begraben. Eine solche Veranstaltungsreihe setzt sich immer aus einem speziell gestalteten Programm, das oftmals auch schwerpunktmäßig kuratierte Sonderreihen umfasst, zusammen, das einer (oder zuweilen auch verschiedenen) thematischen Ausrichtung(en) folgt. Filmfestivals zeichnen sich zudem dadurch aus, dass ihr vielgestaltiger Spielplan aktuelle Produktionen genauso umfassen kann, wie retrospektiv zu Betrachtendes. Und als Ort der Sichtbarmachung wird hierbei stets dem Kinoraum absolute Priorität eingeräumt. Das Filmfestival macht das Filmsehen in der Kinosituation zum medienwirksamen Event, dem in seiner zeitlichen Beschränktheit und momentanen Einzigartigkeit immer eine besondere Verlockung anhaftet, die Fachwelt, Publikum und Pressevertreter gleichermaßen anzuziehen vermag. Dieser Umstand trifft auf alle, in ihrer Vielzahl und Verschiedenartigkeit kaum fassbaren Festivals zu, auf ein Sommerfreiluftkinofestival genauso, wie auf ein prestigeträchtiges und sich in seinem Stellenwert und seiner Funktion deutlich unterscheidendes A-Filmfestival. Der Besuch eines Filmfestivals ist daher eine für das Publikum besondere Aktivität, die bewusst unternommen spezielle Sehnsüchte und gesellschaftliche Bedürfnisse befriedigt, die sich nicht nur abseits des persönlichen, sondern auch des Kino-Alltags manifestieren.

Ähnlich wie im Zusammenhang mit dem Kino muss jedoch auch hier der Unterschiedlichkeit und Vielgestaltigkeit von Festivals Rechnung getragen werden, denn Festival ist nicht gleich Festival und somit differieren diese hinsichtlich ihrer Funktion und Bedeutung. Das Platzieren von Filmen auf Festivals, das damit verbundene mediale Aufsehen, und die Rezeption (und zum Teil preisträchtige Bewertung) durch das (Fach)Publikum können für den Distributionserfolg eines Films entscheidend sein. Die Aufmerksamkeit, die einer Produktion und den in der Realisierung involvierten Personen, dadurch zuteilwird, ist in

marketingtechnischer Hinsicht bedeutungsvoll. Und oft gelingt es Filmen überhaupt erst über ihre Präsenz und Akzeptanz bei Festivals für Verleihe interessant zu werden und somit einen Kinostart zu bekommen.

Bei so genannten A-Festivals, die in Verbindung mit einem Filmmarkt und den diversen Agenden der Produktionsfirmen und Distributoren realisiert werden, ist die Bedeutung nochmals eine andere. Hier steht neben den gezeigten Filmen, Regisseuren und Darstellern, die Fachwelt im Mittelpunkt, die das Filmfestival als Ort ihrer Berufsrealität aufsucht. Hier wird geschaut, präsentiert, gekauft, Kontakt hergestellt, schlichtweg Business gemacht, damit Filme als Wirtschaftsfaktor vermarktet überhaupt einen Verleih finden und somit der Öffentlichkeit zugeführt werden können. Einen besonderen Stellenwert haben zudem die auf diesen Festivals vergebenen Preise, die vor allem in der Fachwelt rezipiert für zusätzliche Aufmerksamkeit sorgen. Und der Starrummel rund um diese Filmfestivals schlägt sich durch die Arbeit der Presse auch in der Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit nieder und sorgt für die notwendige Berichterstattung, sowie den Tratsch und den Glamour, der der Filmwelt schon immer zugetan war.

So wenn denn auch die Ausrichtung und der Stellenwert der diversen Klein- und Großfestivals, Fach- und Publikumsfestival stark voneinander differieren und sie somit für die dort präsentierten Filme von unterschiedlicher Bedeutung sind, auf eines arbeiten sie alle gemeinsam hin: nämlich darauf, all die Aufmerksamkeit auf das Kino und die darin zu sehenden Filme zu lenken. Bei Filmfestivals läuft im Endeffekt alles auf die Vielheit und Vielfalt der in der Kinosituation und somit in der Gemeinschaft zu erlebenden Filme aller Gattungen und Genres hinaus. Durch den im Moment einzigartigen, weil zeitlich beschränkten Eventcharakter wird das Ergattern der Karten zum heiß ersehnten Ziel. Der Wunsch besondere Filme zu sehen, die in der heimischen Region vielleicht niemals im regulären Kinobetrieb zur Verfügung stehen werden, wird zudem zur animierenden Antriebsfeder. Und speziell bei Publikumsfestivals dürfen sich Veranstalter über die Vielheit und Verschiedenheit an Zusehern freuen, die aufgrund der Besonderheit des Kinoevents, verstärkt die Lichtspieltheater aufsuchen. Dort setzen sie sich in gesteigertem Maße auch formal, inhaltlich und kulturell weniger vertrauten, durchaus anspruchsvollen Filmen aus, die über ihre Kinogewohnheiten zum Teil deutlich hinausgehen und den Erfahrungsraum Festivalkino zu einem konzentrierten und besonderen Ort des Filmerlebens machen. So gesehen arbeiten Festivals, egal welcher Art, immer im Sinne einer kuratorischen Steuerung von Aufmerksamkeiten. Sie stellen dabei nicht nur die gesamte Filmwelt, und das bedeutet

die Filme an sich und die in die Herstellung und den Vertrieb involvierten Personen, sondern auch das Kino selbst und somit das Anschauen von Filmen in der intensivsten und ihnen am meisten dienenden Situation, in den Mittelpunkt. Durch die zugespitzte Dramatik seines Ablaufs, der sich durch die momentane und zeitlich begrenzte Einzigartigkeit seines Stattfindens ergibt, wird das Filmfestival zum emotional besonders aufgeladenen Kinoevent und zielt in diesem Zusammenhang auf die Stärkung und den Erhalt der soziokulturellen Funktion des Kinos ab.

#### **4.9 Das Kino als Kopf der Distributionskette**

Die Institution Kino ist nach wie vor der wichtigste Primärvermarkter innerhalb der vielseitigen Distributionskette, denn ein erfolgreicher Kinoeinsatz sichert den mittlerweile ökonomisch bedeutenderen Sekundärvermarktungserfolg – ein Umstand, der die Rolle der Kinos zusätzlich stärken sollte. Der Kinostart eines Filmes und die damit verbundene marketingtechnische und mediale Konzentration sollen speziell das Startwochenende mit der notwendigen Aufmerksamkeit versorgen, die nicht nur die Besucher scharenweise ins Kino lockt, sondern darüber hinaus auch auf die anderen, nachfolgenden Verleihkanäle der Gegenwart ausstrahlt. Aufgrund der heute zur Verfügung stehenden Möglichkeiten des legalen und illegalen Filmkonsums ist es daher zusehends notwendiger, den Kinorelease von Filmen geografisch ausgeglichen und somit möglichst zeitgleich zu programmieren. Wird darauf keine Rücksicht genommen, ist es aufgrund unseres global vernetzten und intensiven Informations- und Kommunikationsverhaltens über das Internet nicht verwunderlich, wenn der interessierte Zuseher eine zu lange Wartezeit auf den Kinostart eines Filmes nicht mehr akzeptiert. Die Folgen davon sind natürlich fatal, denn fehlt der reguläre, zeitlich adäquate Zugang zu einem Film, der andernorts schon in den Kinos zu sehen ist, werden andere Möglichkeiten des Sehens in Betracht gezogen. Diese liegen dann nicht nur außerhalb des Kinos, sondern wegen des Fehlens adäquater, legaler Angebote, im illegalen Bereich. Die digitalen Technologien haben die Menschheit mit Möglichkeiten medialer Unterhaltung versorgt, die nicht nur zu einer Veränderung der Sehgewohnheiten geführt haben. Sie bringen es aufgrund unserer Informiertheit auch mit sich, das bestehende Lücken und noch nicht in zufriedenstellender Weise zur Verfügung stehende Adaptierungen im Bereich des Filmverleihs von den Konsumenten selbst geschlossen bzw. durchgeführt werden. Eine fatale Folge, die die Zuseher dazu bringt, sich außerhalb der bestehenden Distributionskette zu bewegen, was für die Filmkultur ökonomische negative Auswirkungen hat.

Das Geschrei um die massiv um sich greifende Piraterie muss jedoch differenzierter analysiert werden: Zum einen lässt es die Notwendigkeit neuer Strukturen erkennen und ruft die Fachwelt auf, veraltete Muster zu überdenken. Dies inkludiert auch die regional extrem aufgesplitterten Verleihwege, die mit den damit verbundenen rechtlichen Komplikationen für zeitliche Verzögerungen sorgen. Diese beginnen mit dem Kinostart und setzen sich oft auch im Bereich des DVD-Releases weiter fort. Zudem ist das Online bzw. Video-on-Demand-Angebot, das zunehmend an Bedeutung gewinnen wird, in manchen Regionen der Welt noch überhaupt nicht im Einsatz. Kann ich als Zuseher also nicht erwarten, einen bestimmten Film überhaupt jemals in den heimischen Kinos zu sehen, und fehlt, oder verzögert sich das legale Alternativangebot, so darf es die betreffenden Institutionen nicht verwundern, dass die heute vorhandenen, illegalen Wege genutzt werden, um das Sehen eines Films überhaupt möglich zu machen. Dies ist ein Teilaspekt der Piraterie, der dringender Lösungen bedarf und mit der Neugestaltung des Verleihwesens (und der Verleihfenster) hoffentlich zumindest teilbereinigt werden kann.

Dass darüber hinaus – eben weil es heutzutage möglich ist – viele, auch wenn das legale Angebot in zufriedenstellender Art und Weise vorhanden ist, zu Gratissehern werden, ist ein Faktum, dem die Filmwelt überlegt begegnen muss. Der Glaube alles sei allorts und jederzeit kostenlos zu erhalten, hat sich mit den neuen Technologien in unserer Gesellschaft breit gemacht. Aufklärungsarbeit und Bewusstmachung können dem nur in einem begrenzten Ausmaß entgegenwirken. Und manchmal wird der illegale Hype um einen Film auch zur, die legalen Distributionswege stärkenden Aufmerksamkeitsspirale, von deren Wirkung sich so manch durchdachte und kostenintensiv realisierte Marketingmaschinerie ein Scheibchen abschneiden kann.

Aber nun zurück zum Kopf der Wertschöpfungskette: Der Filmstart im Kino ist wie bereits erwähnt zur Sicherung der Sekundärvermarktung sehr wichtig. Daher wird der Platzierung eines Films im Kino ein besonderer Stellenwert beigemessen. Die soziale Praxis des Filmschauens im Kino als besonders intensives und für den Film optimales Ereignis wird also nach wie vor in seiner Bedeutung zunächst über die anderen Möglichkeiten des filmischen Erlebens emporgehoben. Dabei spielt der Kinoraum, der Teil der Kinomaschine ist, eine besondere Rolle und seine positiven, die anderen Möglichkeiten überragenden Attribute, werden in diesem Zusammenhang gerne hervor gestrichen und zu Marketingzwecken eingesetzt. So konzentriert man die Botschaften oftmals darauf, dass die Größe der Kinoleinwände mit den technisch immer perfekter werdenden Home Cinema Angeboten nach



wie vor nicht zu vergleichen ist. Außerdem wird bewusst auf die technischen Komponenten verwiesen, denn viele Kinos haben in diesem Bereich einen deutlichen Vorsprung gegenüber den anderen Varianten des Filmschauens. Dies bezieht sich vor allem auf die Möglichkeiten des Sounds im Kinosaal, oder etwa die 3D-Fähigkeit mancher Kinos, Heimgeräte sind hier im Hintertreffen bzw. erst im Kommen.

All diese Aspekte betonen auf andere Art und Weise die besondere Bedeutung des Kinos als Raum des Filmerlebens. Sie zielen hierbei nicht auf soziokulturelle und räumliche Besonderheit an sich ab, aber sie verbinden das Kino und den Blick auf das Kino mit seiner ökonomischen Realität und mit seinem Platz innerhalb der vielgestaltigen Verwertungskette der Neuzeit. Manche stellen in diesem Zusammenhang die Behauptung auf, dass das Kino dadurch zu einer Art Durchlauferhitzer wird, der nur mehr der Zweitvermarktung nützen soll. Dies mag in gewissem Ausmaß zutreffen, aber in all dem ist trotzdem die spezielle Funktion des Kinos als Vermittlungsinstanz enthalten, die dem Ausströmen des Filmes in die anderen Rezeptionsräume Vorarbeit leistet. Der gewaltige Kinoerfolg eines Filmes, das massenwirksame Inszenieren im Kino, das Ausnützen seiner (auch technischen) Vorreiterrolle, kann dem Verbreiten und Bewahren von Filmen nur dienlich sein. Auch wenn daraus so abstruse Markterfolge wie im Falle von *Avatar* resultieren, der nicht nur im Kino wegen seiner Einzigartigkeit der 3D-Projektion zum einmaligen und ökonomisch unglaublich lukrativen Ereignis wurde, sondern auch hinsichtlich seines DVD-Releases Einnahmerekorde feierte. Der Kinoerfolg und das damit generierte Aufsehen haben derart auf die Zweitvermarktung abgestrahlt, dass der inhaltlich nicht wirklich überragende Film auch hierbei ungeahnte Höhenflüge vollzog, obwohl er abseits der 3D-Kinoprojektion seiner Herstellungs- und visuellen Besonderheit eigentlich vollkommen beraubt, keinesfalls das darstellte, was er ist. Ein Paradoxon.

#### **4.10 Kinokultur und heimische Filmproduktion**

Das Bewusstsein für eine lebendige Filmkultur entsteht aber nicht nur aus dem Distributionsbereich heraus. Den Stellenwert, den der Film im Gedächtnis der Bevölkerung hat, ist immer auch mit der heimischen Filmproduktion verwoben. Beide Seiten – Herstellung und Verwertung – strahlen wechselseitig aufeinander aus und bedingen in ihrer Verknüpfung das Verständnis für Filmkultur. Der Begriff Filmkultur wird in diesem Zusammenhang neben seiner darin enthaltenen kulturellen Bedeutung für ein Land (und das innerhalb und außerhalb seiner Grenzen) in seiner wirtschaftlichen Bedeutung wahrgenommen. Nationale und internationale Erfolge heimischer Filme stärken in diesem Sinne die Wahrnehmung und das Selbstbewusstsein als Filmland und Kulturnation.

Denn die mit Auszeichnungen einhergehende Berichterstattung über im eigenen Land produzierte Filme sorgt nicht nur für eine ganz andere Art der Aufmerksamkeit hinsichtlich der betreffenden Produktionen. Sie hinterlässt zudem Spuren im Selbstverständnis der Öffentlichkeit, die ein gesteigertes Interesse der Bevölkerung an Film nach sich ziehen kann. Diese positive, mediale Sichtbarmachung dringt tief in das kulturelle Bewusstsein ein und sorgt dafür, dass die Auseinandersetzung mit Film und Filmproduktion überhaupt zum kulturell und wirtschaftlich relevanten Thema wird. Darüber hinaus wirken sich heimische Filme positiv auf die Kinobesuchszahlen eines Landes aus. Das Publikumsinteresse ist durch die Verhaftung in der eigenen Kultur ein besonderes, was den Gang ins Kino nachweislich fördert und sich zudem allgemein positiv auf das Interesse an Film und Kino auswirkt.

Die kuratorische Filmarbeit eines Landes inkludiert so gesehen natürlich die Herstellung und Vermarktung heimischer Produktionen im In- und Ausland und ist immer in dieser gesamtheitlichen Perspektive zu bedenken. Nur ein derartiges Verständnis für die Kulturleistung Film spiegelt alle Facetten der Filmproduktion und Rezeption wider und sorgt für eine dementsprechende Wahrnehmung in der Öffentlichkeit. Geht es also um die Zukunft des Films und des Kinos, sowie den Erhalt des Filmerbes in seinem Formen- und Vermittlungsreichtum, müssen die dafür notwendigen Maßnahmen neben den Verwertungsperspektiven immer auch die Produktionsseite mitdenken und den derzeitigen Veränderungen und Herausforderungen mit gesamtheitlichen und einander befruchtenden Lösungen begegnen. Ein Anspruch, den die damit betrauten Fachverbände und Institutionen in Zusammenarbeit mit der Kulturpolitik an sich selbst stellen müssen.

## **5. Kinokultur in Wien: Besonderheiten, Forderungen, Zukunftsperspektiven**

Im letzten Kapitel dieser Arbeit stehen die konkrete Kinolandschaft der Stadt Wien, ihre derzeitige Ausformung und mögliche Zukunftsperspektiven im Mittelpunkt des Interesses. Hierbei gilt es, die vorher dargelegten, theoretischen Überlegungen an der Realität zu messen und somit in die Praxis zu überführen. Methodisch verläuft dies in Anlehnung an die zuvor ausgeführten Themenschwerpunkte, was somit eine beispielhafte, in ihrer Gesamtsicht aber möglichst umfassende Analyse ergibt, die sich den Besonderheiten, Funktionen und Herausforderungen der derzeitigen und zukünftigen Kinosituation in Wien widmet. Die Untersuchung folgt dabei dem Verlauf der im vorigen Kapitel aufgestellten Forderungen an eine lebendige Kino- und Filmkultur:

1. Das Kino bewusst als einen besonderen Ort betreten
2. Die Vielfalt der Kinos stärken
  - 2.1 Kinocenter: seine Besonderheiten, Funktionen und Dominanz wahrnehmen
  - 2.2 Programmkinos und unabhängige Kinos: kuratierte Kinos fördern
  - 2.3 Dem Kommerz entgegentreten: kommunale Kinos fördern
3. Der Vielheit und Verschiedenheit des Publikums gerecht werden
4. Die Vielfalt von Filmen und Filmformaten gewährleisten
5. Neue Formenvielfalt und sich verändernde Verleihkultur wahrnehmen
6. Das Kino auch als Schule des Sehens verstehen
7. Filmmuseen und Archiven die ihnen gebührende Wichtigkeit verleihen
8. Das Potenzial von Filmfestivals nicht aus den Augen verlieren
9. Das Kino als Kopf der Distributionskette anerkennen
10. Kinokultur und heimische Filmproduktion im Konnex betrachten

Wie ist es also um die eingeforderte Vielgestaltigkeit für eine lebendige Kino- und Filmkultur in dieser Stadt bestellt? Welche Kinoformen und darin zu sehenden Filme stehen den vielfältigen Zusehern zur Verfügung, welche Funktionen und Bedürfnisse werden hiermit erfüllt? Und welchen Herausforderungen und Aufgaben hat sich das Kino und die Kulturpolitik des Landes in diesem Zusammenhang zu stellen?

## 5.1 Kinosituation in Wien: Besuchszahlen, Funktionen

Filmsehen ist heutzutage überall möglich, aber nur im Kino einzigartig. Und auch wenn sich das Publikum dieser Einzigartigkeit nicht immer vollkommen bewusst ist, sucht es das Kino als Ort des Filmerlebens auch heute noch auf, was die Kinobesuchszahlen der letzten Jahre unter Beweis stellen. Diese sind in vielen Ländern zuletzt sogar angestiegen, oder haben sich zumindest auf einem stabilen Niveau eingependelt.<sup>136</sup> So auch in Österreich, und im Speziellen auch in Wien.<sup>137</sup> Die Bundeshauptstadt ist logischerweise der mit Abstand wichtigste Kinomarkt des Landes (rund ein Drittel aller österreichischen Kinobesuche entfällt auf Wien) und sie bestätigt diesen Stellenwert auch in Bezug auf die Sitzplatzauslastung. Nach dem Spitzenreiter Vorarlberg erreicht Wien einen Jahreswert von 156 Besuchen pro Kinositzplatz – und davon gibt es in Wien überaus viele. Hinsichtlich der Frequenz des Kinobesuchs lässt sich für Wien außerdem feststellen, dass 36% der Bevölkerung ins Kino gehen.<sup>138</sup>

Dieses Zahlenmaterial soll verdeutlichen, dass das Kino nach wie vor als Ort des Filmsehens genutzt und das ins Kino Gehen als eine aktive Art der Freizeitgestaltung in Betracht gezogen wird. Denn das Kino erfüllt in seiner ihm zugrunde liegenden Besonderheit gleich mehrere Funktionen. Zum einen locken die speziellen Filme und diversen Programmangebote die Zuseher ins Kino. Das Filmsehen steht hierbei im Mittelpunkt. Darüber hinaus könnten die sich in den letzten Jahren wieder positiv entwickelnden Besuchszahlen zusätzlich darauf hindeuten, dass das Kino besonders in Krisenzeiten spezielle soziokulturelle Funktionen erfüllt. Und zwar in dem Sinne, als dass es wieder verstärkt als gesellschaftlicher Rückzugsraum verstanden wird, der uns tatsächlich unseren Alltag und die uns umgebende Realität vergessen lässt.

Das Kino und die darin laufenden Filme sind aber immer auch dafür da, unser Leben, unsere Ängste und Sehnsüchte, sowie die gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen

---

<sup>136</sup> Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle: *2009 bringt Rekordergebnis an den Kinokassen, europäische Filmproduktion weiter im Aufwind*, <http://www.fafo.at/download/Pressemitteilung6.5.2010.pdf> (06.05. 2010) (besucht am 14.11.2010).

<sup>137</sup> Vgl. Johann Böhm: „Kinosituation in Wien (seit 1994)“, in: *Film Manual 2009. 2. Teil*, hrsg. v. Fachverband der Film- und Musikindustrie, mit Unterstützung des Fachverbandes der Lichtspieltheater und Audiovisionsveranstalter und der Fachgruppe Lichtspieltheater und Audiovisionsveranstalter der Wirtschaftskammer Österreich, <http://www.fafo.at/download/Film-und-Videomanual/Manual2009-Teil2.pdf> S. 53f. (besucht am 06.10. 2010).

<sup>138</sup> Vgl. Österreichisches Filminstitut: *Filmwirtschaftsbericht Österreich 2009. facts + figures 2008*, <http://www.filminstitut.at/de/filmwirtschaftsberichte/> S.26ff. (Dezember 2009) (besucht am 01.10.2010).

Zustände widerzuspiegeln. Und gerade in Zeiten des Umbruchs bestand die besondere Stärke des Kinos darin, ein Reflex seiner Zeit und eine Replik auf sie zu sein.

Die neuartige Gestaltung unseres globalen Daseins und die damit einhergehenden Veränderungen der Gegenwart finden demnach auch im Kino ihren Niederschlag. Dieser kann inhaltlicher Natur sein und sich in den Filmen und in deren thematischer Ausrichtung selbst finden. Er kann aber auch gesellschaftlicher Natur sein und dem Kino in seiner soziokulturellen Bedeutung als Rückzugs- und Gemeinschaftsraum, als Ort der Zerstreuung, aber auch Auseinandersetzung wieder mehr Gewicht verleihen.

Beides trifft meiner Ansicht nach auf die gegenwärtige Situation zu. Das Kino ist somit in seiner kulturellen, aber auch gesellschaftlichen Bedeutung nach wie vor essentiell und wird vom Publikum, sei es bewusst, oder unbewusst deswegen aufgesucht, so wie es in der Geschichte des Kinos schon immer gewesen ist.

Dass wir neben den Möglichkeiten, die das Kino in Hinsicht auf die hier dargelegten Aspekte bietet, auch andere Räume und mediale Kanäle zur Erfüllung derselben Sehnsüchte nutzen, ist aufgrund unserer heutigen Lebensumstände und technologischen Errungenschaften nur logisch. Was aber eben nicht gleichbedeutend ist mit einem vermeintlichen Niedergang des Kinos. Es müsste vielmehr heißen, dass der Mensch von heute trotz der sich anbietenden anderen Möglichkeiten, seine unterschiedlichen und vielfältigen Bedürfnisse und Sehnsüchte nach wie vor im Kino und in den sich darin so besonders entfaltenden Filmen erfüllt sieht und es daher aufsucht. Und dies wiederum trifft auch auf die Menschen in Wien zu, welche die Kinos der Stadt befüllen - das Angebot also wahrnehmen – und in Kombination mit dem Erstrahlen der Filme den Kinoraum in einen besonderen sozialen Raum verwandeln.

## **5.2 Strukturen der Wiener Kinolandschaft**

Eine lebendige und ökonomisch sinnvolle Kinolandschaft zeichnet sich durch das Vorhandensein unterschiedlichster Kinoformen aus, die nur in ihrer Gesamtheit der Vielheit und Vielfalt des Publikums und der Fülle und Vielfalt an Filmen gerecht werden.

Hinsichtlich der Struktur der Wiener Kinolandschaft lässt sich feststellen, dass die Stadt einerseits über eine relativ hohe Anzahl an kleineren Kinos verfügt (1 Saal: 17; 2 Säle: 4 / Sitzplätze in Summe 4.588). Innerhalb dieser Gruppe sind in ihrer Art der Ausrichtung, also hinsichtlich ihrer Programmierung und kuratorisch-unabhängigen Betreuung auch die Programmkinos zu finden. Andererseits haben jedoch die Mehrsaalkinos und die damit in

Verbindung stehenden Kinoketten deutlich an Dominanz gewonnen, vor allem wenn man sich deren Sitzplatzkapazitäten vor Augen hält (8 und mehr Säle: 10 Kinos / Sitzplätze 23.881). Der folgende Tabellenauszug schlüsselt die Struktur der Kinos in Wien im Detail auf:

Struktur der Kinos in Wien: (Anzahl der Säle, Sitzplatzkapazität, Bespielung) 2008

Gliederung	Wien
<b>Kinos gesamt</b>	<b>39</b>
davon mit ...	
1 Saal	17
2 Sälen	4
3 bis 5 Sälen	7
6 und 7 Sälen	1
8 und mehr Sälen	10
<b>Kinosäle gesamt</b>	<b>171</b>
<b>Sitzplätze gesamt</b>	<b>32.211</b>
davon in Kinos mit	
1 Saal	3.449
2 Sälen	1.139
3 bis 5 Sälen	2.894
6 und 7 Sälen	848
8 und mehr Sälen	23.881
Sitzplätze pro 1.000 der Bevölkerung	19,1
<b>Besuche (in 1.000)</b>	<b>5.054,9</b>
Besuche pro 1.000 der Bevölkerung	2.996

Q: Fachverband der Lichtspieltheater und Audiovisionsveranstalter. Erstellt am: 15.01.2010. Kinos zu Jahresende 2008. Stationäre, gewerbliche, in Betrieb befindliche Normalfilm-Lichtspieltheater, ohne Sonderformen wie Sommerkino, Open-Air-Veranstaltungen, Filmclubs usw.; inklusive Autokino (Sitzplätze: ohne Autokino). Kinos mit unbekannter Zahl an Sälen wurden als Betrieb mit einem Saal gezählt. Besuchszahlen einschließlich Sonderformen.<sup>139</sup>

Die hier zu erkennenden, unterschiedlichen Kinos und Kinotypen differieren aber nicht nur in ihrer Größe und ihrem Aufbau (1 Saal, mehrere Säle). Sie unterscheiden sich auch bezüglich ihrer Betreiber. Im Detail ist hier interessant, welche Dominanz Kinoketten haben und welcher Stellenwert der kuratorischen Filmarbeit unabhängiger Kinos in dieser Stadt zukommt. Auch bezüglich ihrer programmatischen Ausrichtung und Funktion muss in diesem Zusammenhang wieder differenziert vorgegangen werden. Um daher die Gesamtsituation für Wien in adäquater Art und Weise darzustellen, werden die unterschiedlichen Kinoformen anhand des aufgestellten Forderungskatalogs getrennt voneinander betrachtet, um somit erkennen zu können, wie es um die eingeforderte Vielgestaltigkeit und Ausgewogenheit der Kinolandschaft in Wien bestellt ist.

<sup>139</sup> Vgl. FAFO (Hg.): *Struktur der Kinos. Anzahl der Säle, Sitzplatzkapazität, Bespielung 2008 nach Bundesländern*, [http://www.statistik.at/web\\_de/statistiken/bildung\\_und\\_kultur/kultur/kinos\\_und\\_filme/021242.html](http://www.statistik.at/web_de/statistiken/bildung_und_kultur/kultur/kinos_und_filme/021242.html) (15.01. 2010) (besucht am 06.10. 2010).

### **5.2.1 Kinocenter, Multiplexe: Saalkapazitäten, Programmierung, digitale Dominanz**

Die Struktur der Kinolandschaft hat sich in den letzten zwei Jahrzehnten nachhaltig verändert. Das hat vor allem mit dem massiven Auftauchen der Kinocenter und Multiplexe zu tun, die mittlerweile auch in Wien verstärkt das Kinoangebot der Stadt bestimmen. Sie stillen mit der Art ihrer Ausrichtung und Programmierung eine spezifische Nachfrage nach einer bestimmten Kinoform, die eng mit den darin zu sehenden Filmen und den anderen Funktionen dieses Kintotyps verbunden sind (Vgl. Kapitel 4.2.1).

Die mittlerweile offensichtliche Dominanz der Großkinos ist aber nicht nur aufgrund ihrer Anzahl augenscheinlich, sondern vor allem auch wegen ihrer enormen Sitzplatzkapazitäten. Betrachtet man erneut die oben angeführte Tabelle, lässt sich erkennen, dass die Multiplexe mit acht und mehr Sälen über 23.881 Sitzplätze verfügen. Dieser Wert entspricht in Anbetracht der Größe der Stadt schon grundsätzlich einer überaus hohen Anzahl, im Speziellen machen sie damit jedoch auch die Mehrheit der zur Verfügung stehenden Kinositzplätze in Wien aus.

Die hier zu erkennende Dominanz manifestiert sich demnach in zwei Aspekten: Die Vormachtstellung der Großkinos führt einerseits zu einer Nivellierung des Filmangebots, andererseits scheinen sich in dem Bereich bereits gewisse Überkapazitäten aufzuzeigen. Dieser Umstand wurde mir selbst unlängst bewusst gemacht, als mein Neffe und ich uns in einem Kinosaal mit rund 400 Plätzen wiederfanden und den von uns ausgewählten Film dann schlussendlich zu zweit sahen. Ökonomisch betrachtet stellt dies natürlich ein Verlustgeschäft dar. Darüber hinaus wurde dieses Kinoerlebnis aufgrund des enormen Fassungsvermögens des Saals und der nicht vorhandenen weiteren Besucher zu einem eigenartigen, fast befremdlichen Unterfangen.

Die Dominanz der Kinoketten und ihrer Multiplexe hat zudem Auswirkungen auf das zur Verfügung stehende Filmangebot einer Stadt und findet natürlich auch im Bereich des Filmverleihs ihren Niederschlag. Für Österreich und Wien lassen sich in diesem Zusammenhang folgende Eigenheiten und Strukturen erkennen:

Von den insgesamt 29 Verleihfirmen, die 2008 Filme in die österreichischen Kinos gebracht haben, entfallen auf die führenden sechs Verleiher mehr als 80% der Marktanteile, 12 Verleiher, darunter auch Eigenverleiher (Produzenten, die auch den Verleih organisieren), erreichen weniger als 1% der Marktanteile. Die sechs erfolgreichsten Verleihfirmen sind (bis auf Constantin) US-Verleihe. Damit dominieren auch 2008 (allerdings mit sinkender Tendenz

von 80% nach zuletzt 87%) die US-Majors. Diese sechs Verleihe haben ihren führenden Marktanteil mit 124 Filmen erreicht, das entspricht 38% aller gezeigten Filme.<sup>140</sup>

Die größte Anzahl der in Österreich und Wien zu sehenden Filme stammt demnach aus den USA. Außereuropäische Filme machen 2008 50% aller Filme aus, erreichen aber 79% aller Besucher. Den restlichen 50% der Filme, das sind alle europäischen, bleibt ein bescheidener Besucheranteil von knapp 21%, so der Filmwirtschaftsbericht 2009. Innerhalb dieser Gruppe stammen die meisten Filme aus Deutschland (41), 27 kommen aus Frankreich. Der Österreichische Film erreicht mit 973.000 verkauften Kinotickets einen Marktanteil von 6,6% (innerhalb des europäischen Films haben österreichische Produktionen einen Marktanteil von knapp 25%).<sup>141</sup>

Besonders auffällig war im Jahr 2008 außerdem der Umstand, dass erstmals seit fünf Jahren die Anzahl der im Kino gezeigten Filme (324) gegenüber dem Vorjahr (352) gesunken ist.

Was die Digitalisierung der Kinos in Österreich betrifft, so sind 83 der 577 Kinosäle mit Anfang des Jahres 2009 digitalisiert (21 davon sind 3D-Säle). Damit sind 14% aller Kinosäle mit der neuen Technologie ausgerüstet, was laut Österreichischem Filminstitut einem im europäischen Vergleich hohen Standard entspricht.

Hinsichtlich der Dominanz der Kinoketten und ihrer Großkinos wird es in diesem Bereich interessant, wenn man folgenden Nachsatz betrachtet: Mitte des Jahres 2009 gibt es bereits 100 digitalisierte Säle, von denen sich mehr als die Hälfte in Multiplex-Kinos befinden. Dies ist in erster Linie auf eine Initiative der auch in Wien dominanten Constantin-Film Group zurückzuführen. Programmkinos verfügen nur vereinzelt über die digitale Technik, die allerdings teilweise nur geringe Qualitätsstandards erfülle.<sup>142</sup>

Die hier angeführten Statistiken zeigen, dass mit der Vormachtstellung der großen, internationalen Kinoketten und deren Multiplexkinos eine Nivellierung hinsichtlich des Filmangebots einhergeht. Zudem wird ersichtlich, dass immer weniger Filme von immer mehr Besuchern gesehen werden, was auf eine zunehmende Monokultur und eine Polarisierung im kommerziellen Erfolg hinausläuft. Eine lebendige, vielfältige und somit ökonomisch ausgewogene Kinolandschaft zeichnet sich aber vor allem dadurch aus, dass auch andere Abspielstätten und sich davon unterscheidende Spielpläne für die Öffentlichkeit zur Verfügung stehen. Diese bieten nicht nur differierende Filmangebote und schließen ein breiteres Spektrum an Produktionsländern in ihre vielfältige Kinoprogrammierung mit ein,

---

<sup>140</sup> Österreichisches Filminstitut, 2009, S. 30.

<sup>141</sup> Vgl. ebd., S. 10, S. 25.

<sup>142</sup> Vgl. ebd., S. 25.



sondern arbeiten auch der Vereinheitlichung der Kinostruktur und der damit einhergehenden Monopolisierung durch die Kinoketten entgegen.

Als Forschungsanschluss wäre eine genaue Untersuchung des Stellenwerts und der Tätigkeit der vorher erwähnten Constantin-Film und Kino Group in Wien besonders interessant. Denn diese betreibt mittlerweile das Cineplexx Donauplexx, Reichsbrücke, Wienerberg, Auhof und das Village Cinemas Wien 3, zudem das Apollo Kino, das Actor's Studio, sowie das Artis International und das Urania Kino. Der deutsche Konzern ist daher nicht nur maßgeblich im Bereich der Großkinos in Wien tätig, sondern verfügt mit dem Apollo-Kino derzeit auch über den einzigen 3D-Imax-Kinosaal der Stadt und hat sich hiermit einen zugkräftigen Markt der Kinogegenwart gesichert. Zudem stillt er mit dem Artis International Kino an zentralem Standort erfolgreich die (steigende) Nachfrage nach Filmen in Originalversion und darf sich über ein breites, vorrangig englischsprachiges Stammpublikum freuen. Außerdem hat die Constantin-Gruppe das Einsaal-Kino der Urania gepachtet, das außerhalb des regulären Kinobetriebs vor allem als Standort für Festivals (Viennale, Nordische, Taiwanische Filmtage etc.) bekannt und somit an anderer Stelle der Kinostruktur verortet ist. Constantin verfügt damit in Wien über eine außerordentlich dominante Stellung, die sich nicht nur bei den Multiplex-Kinos offenbart, sondern auch in andere Kinobereiche hineinreicht. Ihr Agieren ist demnach in mehrere Richtungen hin spürbar, was einer gewissen Verbreiterung gleichkommt, die sich aber innerhalb eines einzigen Konzerns abspielt.

Fazit:

Die Anzahl der Kinocenter und Multiplexkinos ist in den letzten zwei Jahrzehnten deutlich angestiegen. Das Angebot an Großkinos und den darin hauptsächlich gezeigten Mainstream-, oder Blockbuster-Filmen ist in Wien mehr als ausreichend. Die bestehende Nachfrage wird erfolgreich gestillt. Die Summe besagter Kinos und die dort vorhandene Anzahl an Sitzplätzen deuten sogar eher in die Richtung einer Überkapazität hin.

Die Kinoketten und die damit in Verbindung stehenden Konzerne und internationalen Verleihe dominieren den Kinomarkt. Und diese Vormachtstellung schlägt sich nicht nur im Filmangebot und somit im Filmverleih nieder, sondern manifestiert sich durch deren ökonomische Stärke auch im Bereich der Kinodigitalisierung. In dieser Hinsicht profitieren die besagten Kinos und bauen ihre Dominanz erfolgreich im Zusammenhang mit der neuen Vorführtechnologie und der sich verändernden digitalen Verleihstruktur aus.

Diese marktbestimmende Rolle wirkt sich deutlich auf das Filmangebot der Stadt aus und führt zu einer Nivellierung hinsichtlich der Programmgestaltung, die auf eine Polarisierung im kommerziellen Erfolg hinausläuft. Für die Ausgewogenheit einer lebendigen Film- und Kinolandschaft sind daher andere, unabhängige Abspielstätten und regionale Verleihe unerlässlich, die der drohenden Monokultur entgegenwirken und der Diversität der vorhandenen Filme und des Publikums gerecht werden.

### **5.2.2 Programmkinos: unabhängige Betreiber, Verleiher, Förderer der Vielfalt**

Der Niedergang der Studiokultur in den USA hat dem danach entstehenden Autorenkino zum Erfolg verholfen. Die dabei in allen Ebenen vollkommen anders handelnden Akteure haben das Potenzial ihrer Filme und der zum Teil überaus kontroversen Inhalte erkannt und damit die neu aufkommenden Bedürfnisse des Publikums gestillt. Die Filmproduktion war damit eine Zeit lang durch eine gewisse künstlerische Freiheit und eine dominante Position der Filmemacher gekennzeichnet. Mit dem Aufkommen des massenwirksamen Blockbuster-Kinos, das bisher ungeahnte Besucherrekorde und ökonomische Gewinne sicherte, haben sich die Strukturen aber wieder verändert. Die Macht wurde erneut institutionalisiert, die Konzerne übernahmen das Ruder und wurden zur bestimmenden Größe im Filmgeschäft. Die lukrative Seite des Filmemachens gewann neuerlich an Dominanz und Box-Office-Ranglisten wurden zur allgegenwärtigen Versinnbildlichung für den Erfolg eines Films. Ein guter Film ist demnach einer, der die Massen mobilisiert und somit die Hitliste der Verkaufszahlen erreichen kann. Dieser kommerzielle Wettstreit, der sich nur in einer permanenten Steigerung der Umsätze gewinnen lässt, dominiert auch heute noch das Filmbusiness. Natürlich ist der ökonomische Erfolg eines Filmes ausschlaggebend, er darf aber keinesfalls das einzige, oder stets vorrangige Qualitätskriterium sein. Positiv zu bemerken ist, wenn der Erfolg eines sich gut verkaufenden Films einen darin involvierten Regisseur, oder Schauspieler befähigt, danach ein anderes Filmprojekt zu realisieren, das vielleicht zwar persönlich und somit inhaltlich wichtig ist, aber sicher keine derartigen Gewinne abwerfen wird. Wenn also der kommerzielle Erfolg massenwirksamer Filme das Entstehen anderer Filme fördert, die nicht darauf ausgerichtet sind, die Box-Office-Listen an vorderster Stelle zu erobern. Für eine lebendige Film- und Kinokultur bedarf es auch dieser anderen, vielfältigen Filme, die wiederum andere Abspielstätten benötigen, um ihr Publikum zu erreichen. Programmkinos erfüllen diese Aufgabe und sorgen in Kombination mit unabhängigen, regionalen Verleihen dafür, dass die Öffentlichkeit in den Genuss eines solch breit gefächerten und

unterscheidbaren Kinoprogramms kommt. Da das Betreiben solcher Kinos und damit verbundener Verleihe auch ökonomischen Bedingungen zu folgen hat, ist es notwendig, dass diese adäquate und in ihrer Verteilung ausgewogene Förderungen erhalten. Und diese Förderungen dürfen nicht als Almosen, sondern als gesellschaftlich und kulturell bedeutende Investitionen verstanden werden. Denn nur durch die zusätzliche kuratorische Filmarbeit von Programmkinos erfährt die Kinolandschaft einer Region die differenzierte Ausformung, die für den Erhalt einer lebendigen Kinokultur notwendig ist.

Kinoketten und deren Multiplexe haben in Wien eine dominante und das Filmangebot der Stadt in der Masse bestimmende Rolle. Neben dieser vorherrschenden Form des Kinos verfügt Wien aber über eine relativ hohe Anzahl an Programmkinos, die auch im europäischen Vergleich positiv auffällt.<sup>143</sup> Diese sorgen meist in Kombination mit dem Betreiben eigener, unabhängiger und regional agierender Verleihe für eine deutliche Ausdehnung des Kinoprogramms in Wien, indem sie auch Filme abseits des Mainstreams in ihre Spielpläne aufnehmen. Dabei unterscheiden sich die diversen Kinos geschickt in ihrer Schwerpunktsetzung, und gewähren innerhalb dieser Kinoform ein möglichst breit gefächertes, sowie voneinander differierendes Filmspektrum, sodass sie nicht unnötig miteinander in Konkurrenz treten.

Zudem zeichnen sich die in Wien vorhandenen Programmkinos dadurch aus, dass sie ihren regulären Kinobetrieb durch das Veranstellen speziell kuratierter Filmschauen ergänzen. Sie leisten somit zusätzliche Film- und Kulturarbeit, indem sie Verbindungen, aber auch Gegensätze aufzeigen, Strömungen nachvollziehbar machen und Filme verschiedenster Epochen, Gattungen und Genres im Sinne einer vertiefenden Rezeption sichtbar machen. Als Beispiele können hier etwa die Hayao Miyazaki Retrospektive des Filmcasinos im September 2009 angeführt werden, oder die ab November 2010 stattfindende Sonderfilmreihe „Kino der Regionen“ des VOTIVkino & De France. In ähnlicher Weise agiert das Topkino, das sich zwar durch seinen Schwerpunkt auf den Gastronomie-Bereich von anderen Kinos unterscheidet, aber ebenso durch spezielle Sonderreihen individuelle Akzente setzt (Bsp. regelmäßige sixpackfilm-Reihe, Dokumentarfilm-Reihe etc.).

Außerdem dienen diese entsprechend geführten Kinos in verstärktem Ausmaß als Veranstaltungsorte für diverse, sich wiederum deutlich voneinander unterscheidende Filmfestivals, die dem aktuellen Kinobetrieb enthoben für besondere Aufmerksamkeit und thematisch konzentrierte Auseinandersetzung mit dem Thema Film sorgen. Das Votiv- und

---

<sup>143</sup> Kulturabteilung (Magistratsabteilung 7): *Kinolandschaft Wien*, <http://www.wien.gv.at/kultur/kino/programmkinos/kinolandschaft.html>, Wien (2004), (besucht am 10.09. 2010).

De France Kino haben sich in diesem Zusammenhang als öffentlich sehr stark wahrgenommener Abspielort für das „Festival du film francophone“ etabliert. Das Schikaneder und Topkino waren Veranstaltungsorte für ein internationales Filmfestival für Menschenrechte, das den Titel „this human world 2010“ trug. Im Filmcasino fand im September dieses Jahres erstmals das /slash Filmfestival statt, das sich dem fantastischen Kino widmete und damit wieder Augenmerk auf das Genrekino und dessen Potenzial lenkte. Und auch das größte Publikumsfestival der Stadt, die Viennale, setzt mit der Wahl seiner Kinostandorte deutliche Akzente, indem es innerstädtische Programmkinos als Vorführorte in Anspruch nimmt (Gartenbaukino, Künstlerhaus Kino, Stadtkino Wien, Metro Kino, Urania). Die unabhängigen Betreiber der Wiener Programmkinos, die neben der regulären Kinobetriebsführung oftmals auch als Verleiher tätig sind und mit dem Veranstellen von Sonderprogrammen spezielle kuratorische Schwerpunkte setzen, leisten somit essentielle Kulturarbeit im Dienste der Öffentlichkeit. In dieser Hinsicht haben sie einen bedeutenden und auch wirtschaftlich relevanten Stellenwert im Bereich der Filmvermittlung, die der Diversität und Komplexität der vorhandenen Filme gerecht wird. Für das Verständnis der Vielfalt von Film und Kino sind sie daher aktuell und zukünftig von enormer Bedeutung. Ein Umstand, der ebenso bezüglich ihrer Vermittlungsarbeit für die jüngere Generation offensichtlich wird, denn vor allem die Programmkinos sorgen in Wien dafür, dass ihre speziellen Kinderprogramme auch dieser Zielgruppe das ‚andere‘ Kino näherbringen und sie in vielfältiger Weise entdecken kann, was Film und Kino alles bedeuten können (Bsp. Internationales Kinderfilmfestival, Kinderkino und Kino macht Schule des Votivkinos, wienXtra-cinemagic Programm kino für Kinder und Jugendliche, Young Cinema Schulvorstellungen im Topkino etc.).

Die Programmkinos der Stadt Wien erweitern in vielerlei Hinsicht nicht nur das Kinoangebot der Stadt, sondern sorgen im Hinblick auf ihre Verleihtätigkeit für eine Erweiterung der dort dominierenden Strukturen und Verteilungen. Mit ihren speziellen Maßnahmen und kuratorischen Leistungen sind sie maßgeblich daran beteiligt, eine lebendige Film- und Kinokultur zu gewährleisten. Zudem verrichten sie wichtige Vermittlungsarbeit und sind als besondere Kultureinrichtungen für die Öffentlichkeit tätig. Der Erhalt und die Stärkung dieser Betriebe bedürfen angemessener Förderungen durch die Kulturpolitik, deren Aufgabe es ist, der drohenden Monokultur im Film- und Kinobereich entgegenzusteuern. In diesem Zusammenhang gilt es auch der Dominanz der Multiplexe im Digitalisierungsbereich mit überlegten Maßnahmen zu begegnen und gemeinsam mit den Betreibern und Kinovertretern Zukunftspläne zu konzipieren.

### **5.2.3 Kommunale Filmarbeit in Wien: Stadtkino Wien plus Filmverleih**

Eine besondere Position im Erhalt der Vielheit und Vielfalt der im Kino zu sehenden Filme wird der kommunalen Filmarbeit eines Landes zuteil, die ein Kino jenseits kommerzieller Zwänge ermöglichen soll, so die Grundidee hinter der Institution ‚kommunales Kino‘. Die Stadt Wien verfügt über entsprechende Einrichtungen, nämlich über das Stadtkino Wien mit dem dazugehörigen Filmhauskino und dem Stadtkino Filmverleih. Seit November 1981 erfüllen diese ihren speziellen Kulturauftrag im Kino- und Film-Bereich und sorgen mit ihren herausragenden und vielseitigen kuratorischen Leistungen für die Möglichkeit einer vielfältigen und intensiven Auseinandersetzung mit dem Thema Film. Sie dienen damit in besonderer Weise dem kulturellen (Film)Gedächtnis und werden in ihrer Verleih- und Abspiel-Tätigkeit der Komplexität und Diversität des Mediums Film gerecht, indem sie das Sehen von Filmen im Kino in Originalfassung ermöglichen und hierbei alle Gattungen, Genres, Entstehungszeiten und Herkunftsländer gleichermaßen berücksichtigen. Diese umfassende Art der Spielplangestaltung wäre ohne die dazugehörige, und in ihrem Stellenwert gleichbedeutende Verleihtätigkeit des Stadtkinos nicht möglich. Denn nur so gelingt es, zahlreiche Filme überhaupt einer Kinoverwertung zuzuführen, und diese somit für das Wiener Kino-Publikum, aber auch das der übrigen Bundesländer zugänglich zu machen und über die Zeit hinweg verfügbar zu halten. Die kommunale Filmarbeit des Stadtkinos arbeitet auf mehreren Ebenen der drohenden Monokultur entgegen, die sich mittlerweile nicht nur im Kinosektor, sondern auch im Filmverleih breit macht.

Neben dem regulären Kinobetrieb werden im Stadtkino zudem regelmäßig spezielle Veranstaltungsreihen und Sonderprogramme realisiert und mit Zusatzangeboten in Verbindung gesetzt. Dies inkludiert Filmlectures genauso, wie Publikumsgespräche, Vorträge, oder Expertendiskussionen. Als Beispiele können hier die diversen Filmvorführungen und anschließenden Lectures mit Harun Farocki und Maren Grimm genannt werden, oder das Spezialprogramm ‚Oskar Negt und Alexander Kluge arbeiten gemeinsam‘, welches sich aus einem speziellen Videoprogramm und einer Podiumsdiskussion mit Claus Philipp zusammensetzte. Als spezieller Gast war zudem Christoph Schlingensief live im Stadtkino zu erleben, dem nach seinem Tod auch die Sonderreihe ‚In memoriam Christoph Schlingensief‘ gewidmet war, die das künstlerische Multitalent zu seinen Filmwurzeln zurückführte.

Anhand dieser Beispiele lässt sich erkennen, dass hier nicht nur das Zeigen vielfältiger Filme, Erzählformen und Geschichten im Kino als kommunale Filmarbeit verstanden wird. Die kuratorischen Handlungen gehen weit über das reine Zeigen hinaus und ergänzen dieses durch

spezielle Zusatzangebote (Filmreihen, Lectures, Diskussionen, Videothek). Das Stadtkino erfüllt in diesem Sinne vielseitige Vermittlungs- und Kulturarbeit und leistet somit einen essentiellen Beitrag, um die Kinolandschaft von Wien lebendiger und vielfältiger zu gestalten. Damit dies ins Bewusstsein der Bevölkerung gelangt, muss zusätzlich im Bereich der Öffentlichkeitsarbeit überlegt agiert werden, was mit der neu gestalteten Stadtkino-Zeitung intensiv geschieht. All diese Maßnahmen arbeiten einer Vereinheitlichung des Kinoangebots und der Monopolisierung im Verleihsektor entgegen, sind aber nur möglich, wenn die Förderungen für diese kommunalen Einrichtungen auch in dementsprechender Höhe und langfristig gesichert sind. Es ist Aufgabe der Kommune, diese vielseitige und für die Öffentlichkeit bedeutungsvolle Arbeit dauerhaft zu gewährleisten, um somit nicht nur die Akzeptanz, sondern auch das Verständnis der Bevölkerung zu erhalten und weiterhin besondere und außergewöhnliche Kinoerlebnisse ermöglichen zu können.

Mit der Förderung eines kommunalen Kinos soll ein Kino jenseits kommerzieller Zwänge ermöglicht werden. Und auch wenn sich die Stadt Wien dazu bekannt hat und dieses weiterhin unterstützt, muss die Kulturpolitik in diesem Land langfristig denken und konkrete Konzepte entwickeln, um diesem Auftrag bestmöglich nachzukommen. Denn eine finanzielle Förderung und ein Bekenntnis zum Erhalt dieser speziellen Kinoform müssen den realen ökonomischen Bedingungen im Kino- und Verleihbereich gerecht werden. Kulturstadtrat Andreas Mailath-Pokorny hat dies in einem Interview mit der Tageszeitung *Der Standard* bekräftigt und bezüglich des Stadtkinos und seines neuen Geschäftsführers Claus Philip, der im Jänner 2009 Franz Schwartz abgelöst hat, folgende Aussagen getätigt:

Ich glaube, dass das Stadtkino als kommunales Kino verstärkt wahrgenommen wird. Es gibt mehr Zuschauer. Das Stadtkino hat auch eine wesentliche Aufgabe als Verleih – die Investitionen rechnen sich absolut, auch außerhalb Wiens. Umso mehr, als wir ja insgesamt im deutschsprachigen Raum und darüber hinaus feststellen, dass es zu einer noch stärkeren Verengung und Monopolisierung insbesondere am Verleihsektor kommt. Und da, glaube ich, gehört es zu den politischen Aufgaben einer Kommune, dem bestmöglich entgegenzuwirken.<sup>144</sup>

Diese Aussagen betonen die Wichtigkeit der Stadtkino-Tätigkeit für den Erhalt einer lebendigen und vielfältigen Film- und Kinokultur in Wien. Sie zeigen aber auch die Probleme auf, mit denen sich Programmkinos, sowie kommunale Kinos aktuell konfrontiert sehen. Vor allem die Monopolisierung des Verleihsektors und die damit einhergehende Vereinheitlichung

---

<sup>144</sup> Andreas Mailath-Pokorny: „Interview“, in: *derstandard.at: Ich schaue nicht neuem Kinosterben zu*, [http://derstandard.at/1271375811602/Andreas-Mailath-Pokorny\\_ich-schaue-nicht-neuem-Kinosterben-zu](http://derstandard.at/1271375811602/Andreas-Mailath-Pokorny_ich-schaue-nicht-neuem-Kinosterben-zu) (03.05.2010) (besucht am 04.05. 2010).

des zur Verfügung stehenden Filmangebots gefährden die hier eingeforderte Vielfalt und Vielheit an Filmen und Abspielstätten gleichermaßen. Dieser kommerziellen Monokultur und den strukturellen Verkettungen muss daher auch vonseiten der Politik entgegenwirkt werden, damit kommunale Kinos wie das Stadtkino ihre Aufgaben erfüllen können. Dies bedarf einer gesamtheitlichen Betrachtung der Kino- und Verleihstrukturen und deren Vernetzungen, um entsprechend zielführende Maßnahmen setzen zu können.<sup>145</sup>

### **5.3 Im Kino und außerhalb: Vielfältige Filme für ein vielfältiges Publikum**

Kino und Film, wie sie wirklich sind und demnach für die Öffentlichkeit sichtbar sein sollten, zeichnen sich durch eine unglaubliche Bandbreite an Formen und Inhalten aus. Die ansteigenden Besuchszahlen der Kinos, sowie die massive Benutzung anderer audiovisueller Kanäle zur Filmvermittlung (DVD, Internet) deuten auf ein erhöhtes Rezeptionsverhalten der Menschen hin. Dieser Umstand ist sicherlich auch den neuen, vielseitigen Möglichkeiten zum Anschauen von Filmen zu verdanken, die mit ihren neuartigen Wahrnehmungs- und Erzählräumen eine Bilder- und Sehvielfalt gewähren, die früher derart nicht vorhanden war.

Um der Vielheit und Vielfalt an Filmen gerecht zu werden, muss auch die Vielheit und Vielfalt des Publikums berücksichtigt werden. In Bezug auf das Filmsehen im Kino bedeutet dies, die Verschiedenheit der unterschiedlichen Abspielstätten zu gewährleisten, um für eine reichhaltige und voneinander unterscheidbare Programmierung zu sorgen. Wie bereits erwähnt sind die Publikumszahlen der Lichtspieltheater im Steigen begriffen. Ein positiver Aspekt, der aber bei genauerer Betrachtung ein Gefahrenpotenzial aufweist: Nämlich in Bezug darauf, dass immer weniger Filme von immer mehr Menschen gesehen werden. Dies geht mit der Vormachtstellung der Kinoketten und deren Verleihtätigkeit einher. In Wien sorgen unter anderem vor allem die Programmkinos dafür, das Spektrum der zu sehenden Filme zu erweitern und mit diesen Maßnahmen auch der Vielheit und Verschiedenheit des Publikums gerecht zu werden. Das Publikum darf nicht nur als einheitliche Masse verstanden, sondern muss in seiner Differenziertheit respektiert werden. Will man demnach der komplexen Verbindung zwischen dem vielgestaltigen Filmschaffen und seinen

---

<sup>145</sup> Vgl. hierzu Franz Schwartz, Claus Philipp: „Interview“, in: *falter.at: Kino ist, wenn das Silberkorn explodiert*, <http://www.falter.at/web/print/detail.php?id=823> (10.12.2008) (besucht am 16.09. 2010).

Das Interview gibt einen detaillierten Einblick in die Agenden des Stadtkinos, dessen Ausrichtung und vielseitige Zielsetzung. Zudem werden hierbei von innen heraus Strukturfehler und Verbindungen aufgezeigt, die die Kino- und Verleihstruktur in Wien nachhaltig prägen. Dabei wird ein Licht auf die realen Gegebenheiten und Verteilungen geworfen, mit denen sich die Kinobetriebsführer und Verleiher in ihrer Berufsrealität konfrontiert sehen. Das Gespräch liefert somit einen vertiefenden Einblick in die komplexe Kino- und Verleih-Landschaft.

unterschiedlichsten Sehern in gebührender Art und Weise begegnen, ist die Erhaltung und Stärkung der Verschiedenheit der Kinoformen und der darin projizierten Filme besonders bedeutsam. Die sich verbreitende Monokultur im Film-, Abspiel- und Verleihbereich muss daher mit geeigneten Mitteln eingedämmt werden, sodass dem Publikum in Wien auch in Zukunft ein vielseitiges und somit voneinander unterscheidbares Programm geboten wird. Von besonderer Bedeutung sind hierbei die Programmkinos der Stadt, ihr kommunales Kino, sowie die speziellen Ausstellungsräume und somit Kinos des Österreichischen Filmmuseums und des Filmarchiv Austria. Auch den verschiedenen Festivals, die in Wien realisiert werden, kommt in dieser Hinsicht ein wichtiger Stellenwert zu. Der Erhalt und die Stärkung dieser, für die Gesellschaft bedeutenden Einrichtungen, müssen vorrangiges Ziel der Kulturpolitik, ihrer Vertretungen und der Betreiber sein. Dies inkludiert konkrete Fördervergaben, die längerfristig geplant, gesichert und ausgewogen verteilt sein müssen, um die lebendige Kinolandschaft von Wien noch besser und nachhaltiger zu gestalten. In diesem Zusammenhang dürfen die Probleme der Kino-Digitalisierung und der damit verbundenen Finanzierungsfragen nicht mehr länger beiseitegeschoben werden. Denn auch in diesem Bereich haben die ökonomisch stärkeren Kinoketten in Wien einen deutlichen Vorsprung zu den kleineren, unabhängigen Abspielstätten. Ihnen ist der Zukunftsmarkt in dieser Hinsicht schon erschlossen, aber gerade den Einrichtungen, die der Vereinheitlichung des zur Verfügung stehenden Filmprogramms der Stadt entgegen arbeiten, ist dieser zu einem großen Teil noch verwehrt. Ein Umstand, der die Zukunft einer lebendigen Film- und Kinokultur zusätzlich gefährden kann.

In Anbetracht der Vielheit und Verschiedenheit des Publikums bedeutet das in der heutigen Zeit aber auch, die anderen Möglichkeiten der Verwertungskette mitzudenken. Denn nur in der Gesamtheit von Kino und Sekundärvermarktung werden die Filme in ökonomisch notwendiger und angemessener Weise an die Zuseher gebracht. Die Gesamtsicht auf unseren heutigen Mediengebrauch zeigt deutlich, dass nur das vernetzte Denken aller Verwertungsoptionen der Vielfalt der Filme und des Publikums gerecht wird. Denn gerade die Möglichkeiten abseits des Kinos tragen heute in verstärktem Ausmaß zu einer breiten Bewusstmachung für den Facettenreichtum filmischen Schaffens bei, daher müssen sie mitgedacht und den technologischen Möglichkeiten entsprechend umgesetzt werden. Das Angebot an diversesten Filmen auf DVD ist in den letzten Jahren deutlich gestiegen. Positiv zu vermerken ist, dass neben aktuellen Produktionen mittlerweile auch viele Klassiker und Filme unterschiedlichster Entstehungszeiten und Gattungen in guter Qualität auf dem Markt



erhältlich sind. Ganz anders hingegen sieht es in Österreich im Online-Bereich aus: Hier besteht Handlungsbedarf, das bereits bestehende Angebot ist nicht nur auf viel zu wenige Anbieter beschränkt, sondern auch inhaltlich ungemein eingeschränkt. Von Vielseitigkeit kann hier kaum die Rede sein, legale Download-Quellen sind rar und als ambitionierte Einzelaktionen zu verstehen. Gesamtheitliche Konzepte lassen sich nicht erkennen, der Bereich scheint nach wie vor erst im Entstehen zu sein. Im Vergleich zu den USA, aber auch zu anderen europäischen Ländern (Bsp. UK) schneidet Österreich sehr schlecht ab. Will man das Filmbewusstsein der Öffentlichkeit stärken und die Vielfalt der Filme und die des Publikums angemessen repräsentieren, so muss die gesamte Verwertungskette unter diesen Bedingungen und den technologischen Möglichkeiten der Jetztzeit entsprechend gestaltet sein.

#### **5.4 Die Bewusstmachung der unterschiedlichen Filmformate**

Um nun wieder direkt ins Kino zurückzukehren: Die Fülle und Unterschiedlichkeit der heute vorhandenen Filme zeigt sich nicht nur in der Verschiedenheit ihrer Inhalte, Erzählformen, Gattungen und Entstehungszeiten, sondern auch in der Vielfalt an Filmformaten. Aufgrund seiner materiellen Weiterentwicklung hat der Film in seiner Beschaffenheit und somit Machart und Erzählmöglichkeit eine unglaubliche Diversifikation erfahren. Diese spiegelt sich in den zahlreichen Filmformaten wider. Den Kinobesuchern ist dies oftmals nicht bewusst, umso wichtiger sind daher nicht nur das Vorhandensein und der Erhalt der entsprechenden Vorführungsgeräte, sondern auch das Hinweisen auf die Unterschiede hinsichtlich der materiellen Beschaffenheit und der damit einhergehenden Vorführpraxis. Dieser Umstand ist aktuell von besonderer Bedeutung, da sich der analoge Projektionsmodus im Kino, der über lange Zeit vorherrschender Standard gewesen ist, mit seiner digitalen Variante konfrontiert sieht. Film- und Kinokultur und somit Aufführungspraxis stehen immer in direkter Verbindung mit der Herstellungstechnik der zu sehenden Filme. Die hierbei zu erkennenden Unterschiede müssen auch dem Publikum bewusst gemacht werden, um mit dieser Art der Sensibilisierung dem jeweiligen Film hinsichtlich seiner Materialität, Ästhetik und Wirkung gerecht zu werden. Nur so wird auch dem Publikum die Chance gegeben, sich dieser Unterschiede gewahr zu werden, was auch den Erhalt der diversen Aufführungspraktiken für die Öffentlichkeit nachvollziehbar macht.

Dieser vertiefende Einblick in Film- und Kinokultur kann somit ein besonders reizvoller sein, der die Geschichte des Mediums und seiner Abspielmöglichkeiten mitdenkt. Für die Kinos von Wien ist es daher einerseits notwendig, über diverse analoge und digitale Projektoren zu verfügen, um die Bandbreite an vorhandenen Filmformaten möglichst umfangreich nutzen zu können. Andererseits bedarf es kuratorischer Filmarbeit, um eben diese Bandbreite auch dem Publikum bewusst zu machen. Die Stadt Wien verfügt über zwei Einrichtungen, die sich diesem Aspekt widmen und in dieser Hinsicht vermittelnd tätig sind: das Österreichische Filmmuseum und das Filmarchiv Austria.

Der Ausstellungsraum des ÖFM ist sein Unsichtbares Kino in der Albertina, in dem bezüglich der Vorführfähigkeit sehr überlegt agiert wird: Zu sehen sind daher stets die Originalversionen der jeweiligen Filme. Und auch hinsichtlich der zum Einsatz kommenden Filmformate wird das dem Original entsprechende Format bevorzugt. Ist dies aufgrund von Nichtverfügbarkeit oder aufgrund der Sensibilität des Artefakts nicht möglich, wird das dem Original am nächsten kommende Format zur Vorführung herangezogen. Diese überlegten Handlungsweisen sollten dem Publikum verstärkt vermittelt werden, da sich dieses der materiellen Unterschiede und der Problematik mit der Zeigbarkeit von bestimmten Filmformaten oft gar nicht bewusst ist. Und gerade heute gewinnen diese Aspekte, ob der sich erweiternden medialen Formen- und Formate-Vielfalt, an Bedeutung. Wird dies in die Vermittlungsarbeit integriert, geht die kuratorische Zielsetzung schon allein dadurch über das reine Zeigen von Filmen hinaus. Das Sehen wird mit der jeweiligen Film-Materialität und den damit einhergehenden Vorführpraktiken verbunden und in seiner Komplexität auch der Öffentlichkeit bewusst gemacht. Die Zuseher kommen so nicht nur in den Genuss einer wohl überlegten und unter den besten Bedingungen durchgeführten Filmvorführung, sondern werden auch mit Film- und Kinogeschichte konfrontiert, was ein vielseitigeres Verstehen ermöglicht. Und jeder, der beispielsweise einmal die Gelegenheit hatte, *Lawrence of Arabia* in seinem originalen 70mm-Breitbildformat zu sehen, wird sich neben der inhaltlichen Spannung immer auch der visuellen Gewaltigkeit dieses Films bewusst bleiben, der sich nur im Kino in seinem ihm besonderen Format dergestalt erleben lässt.

Ein aktuelles Beispiel für den Reichtum und die Besonderheit der jeweiligen Filmformate ist gewiss auch *Avatar*, der in Wien eigentlich nur in einem einzigen Kinosaal im Apollo Kino in der ihm gebührenden Vorführungsweise zu sehen war – nämlich in 3D-Imax digital in der englischen Originalfassung. Nur in dem seiner speziellen Herstellungsart folgenden Projektionsmodus wurde der Film so gezeigt, wie es seiner technischen Besonderheit, Ästhetik und Wirkung gerecht wird, und wurde somit zu einem außergewöhnlichen

Seherlebnis. In allen anderen Kinosälen der Stadt war daher quasi eine andere Version desselben Films zu sehen, die aufgrund der eigentlich unpassenden Aufführungspraxis zu einem anderen Seherlebnis führte, was das Publikum aber anscheinend nicht wirklich tangiert hat. Auch aus diesem Grund sind das Vorhandensein und der Erhalt aller zur Verfügung stehender Filmformate und Projektionsgeräte, sowie die Bewusstmachung der unterschiedlichen Möglichkeiten von essentieller Bedeutung.

### **5.5 Die Digitalisierung des Kinos und neue Strukturen im Filmverleih**

Die mit der Digitalisierung einhergehenden Veränderungen im Filmbereich zeichnen sich mittlerweile direkt im Kino ab. Dort sieht sich die analoge Projektionstechnik mit den neuen, digitalen Möglichkeiten konfrontiert. Derzeit weiß niemand, mit welcher Dominanz sich der digitale Projektionsmodus in Zukunft durchsetzen wird und in welchem Ausmaß analoge Film-Prints auch künftig noch im Einsatz sein werden. Diese neue Formenvielfalt im Bereich der Filmformate und die sich damit verbreiternde Vorführpraxis (analog und digital) wird auch die Verleihkultur nachhaltig beeinflussen und zu Strukturveränderungen führen. Umso wichtiger ist es, die notwendigen Umrüstungen im gesamten Kinobereich zu realisieren, und somit der neuen Formenvielfalt der Filme gerecht zu werden. Dies bedeutet aber wiederum, dass alle Kintypen in diesen Prozess integriert werden müssen, um in der Verschiedenheit der Abspielstätten die Vielzahl und Unterschiedlichkeit der Filme wiederfinden zu können.

Die Digitalisierung der Kinos und die damit einhergehenden Finanzierungsfragen sind daher aktuell ein besonders wichtiges Thema, das Kinobetreiber, deren Vertretungen, die Verleiher und die Kulturpolitik gleichermaßen zum Handeln auffordert. In manchen Ländern gibt es bereits seit Jahren sehr gezielte Maßnahmenkataloge, die sich dieser Problematik annehmen und mit komplexen Strategien auf die Veränderungen im Kino- und Verleih-Bereich antworten, um beispielsweise die Chancengleichheit für Programmkinos in diesem Umrüstungsprozess zu gewähren. In Großbritannien arbeitet man mit der Digital Screen Network Initiative seit geraumer Zeit in diese Richtung: Hierbei kommen sehr vielfältig durchdachte Fördermodelle zum Einsatz, die mit der Digitalisierung der diversen Abspielstätten die Ausgewogenheit einer lebendigen Film- und Kinokultur mitdenken, und somit vor allem Programmkinos und deren Spielpläne abseits des Mainstreams besonders

berücksichtigen und finanziell unterstützen.<sup>146</sup> In diesem Zusammenhang werden der Filmverleih und der Kinobereich als vernetzter Gesamtkomplex behandelt und dementsprechend in einen Maßnahmen-Plan integriert, der drei Hauptziele verfolgt:

We work to make non-mainstream films more accessible in three ways:

Improving access – our Digital Screen Network is made up of 240 digital screens across the UK that now show non mainstream films regularly.

Raising awareness – Our Prints and Advertising Fund provides £2 million every year to help British distributors promote non-mainstream films.

Increasing Information – our website <http://www.findanyfilm.com/> is one of the UK's leading websites for film fans looking to watch, buy, download or rent great films.<sup>147</sup>

Die hier erkennbaren Strategie-Schwerpunkte beinhalten in ihrer komplexen Herangehensweise alle wichtigen Teilaspekte, die nur in ihrer Gesamtheit dazu beitragen, den Erhalt und die Stärkung einer lebendigen Film- und Kinokultur in Zeiten der Digitalisierung zu gewährleisten.

In Österreich und somit auch in Wien scheint ein demensprechend mehrschichtig angelegter Maßnahmenplan, der Programmkinos, Verleih-Möglichkeiten und Öffentlichkeitsarbeit gleichermaßen berücksichtigt, seit Jahren auszustehen. Und nicht einmal die Kinodigitalisierung an sich wurde bisher in einem Förderprogramm konkret behandelt. Die Mehrheit der derzeit in Wien vorhandenen, digitalen Kinosäle findet sich im Bereich der ökonomisch stärkeren Kinoketten, vor allem die Constantin-Gruppe konnte hierbei ihre Monopolstellung geschickt ausbauen. Die Programmkinos, sind nur marginal mit der neuen Technologie ausgerüstet und hinsichtlich der notwendigen Investitionen wirtschaftlich überfordert. Ein seit geraumer Zeit überfälliges Konzept für den Erhalt der vielfältigen Kinolandschaft von Wien im Zusammenhang mit der Kinodigitalisierung gibt es nicht, was auch in einem Interview der Tageszeitung *Der Standard* mit Kulturstadtrat Mailath-Pokorny deutlich zum Ausdruck kam:

**Standard:** Programmkinomacher beklagen derzeit, dass die Umrüstung der Kinos auf digitale Projektion aufgrund der hohen Investitionen ein nächstes Kinosterben nach sich ziehen könnte. In Österreich stehen wir vor der Situation, dass die Cineplexx gerade rund 170 Säle digital ausgestattet hat und damit ihre Monopolstellung verstärkt. Gibt es diesbezüglich Initiativen der Stadt?

---

<sup>146</sup> Vgl. UK Film Council: *Digital Screen Network* <http://www.ukfilmcouncil.org.uk/dsn> (besucht am 17.10.2010).

<sup>147</sup> Vgl. UK Film Council: *Distribution and Exhibition*, <http://www.ukfilmcouncil.org.uk/distributionandexhibition> (besucht am 17.10.2010).

**Mailath-Pokorny:** Dazu muss man sich sehr rasch etwas überlegen. Wir haben das Instrument der Kinoförderung. Manche Kinos wie das Künstlerhaus schaffen es sogar aus eigener Kraft, das Problem für sich zu lösen. Ich kann nur Bereitschaft signalisieren, glaube aber, dass das eine gemeinschaftliche Sache zwischen Wirtschaftskammer, Verleihern sowie Stadt und Bund sein muss. Es kann nicht sein, dass die Stadt das allein übernimmt. Es ist ja primär eine technisch-wirtschaftliche Angelegenheit. Die Kinoförderung selbst wurde ja schon im vergangenen Jahr erhöht.

**Standard:** Um 120.000 Euro, aber alleine die Umrüstung eines einzigen Kinosaals kostet ...

**Mailath-Pokorny:** ... 80.000 Euro. Ich sage nicht, dass man das mit der Kinoförderung allein lösen kann. Aber wenn die Stadt sich um ihre Kinos kümmert, gehört dazu auch, dass wir uns bezüglich Digitalisierung an einer Lösung beteiligen.

**Standard:** Das klingt noch nicht sehr konkret. Vom Fachverband der Lichtspielhäuser hört man, dass aus dessen Sicht schon der Hut brennt.

**Mailath-Pokorny:** Es ist auch primär einmal Aufgabe der Kinos und der Verleiher, sich darum zu kümmern. Wir können uns nur beteiligen. Aber ich bin nicht vor zehn Jahren angetreten, um dem Wiener Kinosterben entgegenzutreten, und schau jetzt zu, wie die Digitalisierung einen ähnlichen Effekt haben könnte.

**Standard:** Das heißt, es gibt noch keine diesbezüglichen Gespräche.

**Mailath-Pokorny:** Noch ist man nicht an mich herangetreten. Wollen wir weiter ein möglichst vielfältiges Kinoangebot in der Stadt haben, dann gehört auch dazu, dass die Kinos technisch entsprechend ausgerüstet sind. Aber das ist zunächst Aufgabe der Kinos und ihrer Vertretungen, der Wirtschaftskammer und erst in letzter Konsequenz eine Aufgabe der Kulturförderung.<sup>148</sup>

Die aus dem Gespräch ersichtlichen Fakten lassen folgende Mängel erkennen und Forderungen aufstellen:

- Ein entsprechender Maßnahmenplan sollte bereits seit geraumer Zeit existieren und längst in Umsetzung begriffen sein. Dass es bezüglich dieser dringlichen Agenden noch nicht einmal zu Gesprächsterminen zwischen den betreffenden Vertretungen gekommen ist, stellt ein Versäumnis dar, dem man sich überlegt und so schnell wie möglich widmen muss.
- Zudem ist es notwendig, die Finanzierungsfrage endlich zu klären, Kompetenzstreitereien sind einer Lösung nicht zuträglich, nur ein gemeinschaftlich überlegtes Agieren ist sinnvoll.
- In diesem Sinne müssen Kinos, ihre Fachvertretungen, Verleiher und die Kulturpolitik gleichermaßen dazu beitragen, Konzepte zu erstellen und diese so rasch als möglich in die Realität umzusetzen.
- Viele Länder sind in dieser Hinsicht bereits aktiv geworden, in diesem Zusammenhang realisierte Fördermodelle könnten für Österreich adaptiert werden, das

---

<sup>148</sup> Andreas Mailath-Pokorny: „Interview“, in: *derstandard.at: Ich schaue nicht neuem Kinosterben zu*, [http://derstandard.at/1271375811602/Andreas-Mailath-Pokorny\\_ich-schaue-nicht-neuem-Kinosterben-zu](http://derstandard.at/1271375811602/Andreas-Mailath-Pokorny_ich-schaue-nicht-neuem-Kinosterben-zu) (03.05.2010) (besucht am 04.05. 2010).

Erfahrungspotenzial und der Vorsprung anderer Regionen können hierfür von Vorteil sein und genutzt werden.<sup>149</sup>

- In diesem Zusammenhang ist ein vielschichtiger Maßnahmenkatalog, der alle Teilaspekte gleichermaßen berücksichtigt, notwendig, um den vernetzten Agenden und Strukturen im Kino- und Verleih-Bereich gerecht zu werden – siehe UK und deren Drei-Punkte-Maßnahmenplan.

Für den Erhalt und die Stärkung der lebendigen und vielgestaltigen Kinolandschaft von Wien stellen die in dieser Hinsicht fehlenden Einigungen und Konzepte eine Gefahrensituation dar, die nur durch alsbaldiges, überlegtes Handeln entschärft werden kann.

## **5.6 Filmgeschichte(n) als Programmauftrag**

Das Kino kann als ein Bewahrer von Filmkultur und somit in seiner sozialen Praxis von Vorführkultur gesehen werden, außerdem kann es als Vermittlerinstanz fungieren und durch den Angebotsdschungel führen, Aktuelles und Bekanntes zeigen, aber auch Besonderes und Unkonventionelles offenbaren, oder gar Vergrabenes wieder ans Licht bringen. Kino kann somit auch als eine Schule des Sehens verstanden werden, die Filmgeschichte(n) als Programmauftrag versteht. Eine derartige kuratorische Sichtweise auf die Möglichkeiten des filmischen Erlebens und Zeigens im Kino geht weit über die jeweilig aktuellen Großproduktionen hinaus, sie widmet sich dem Variantenreichtum einer möglichen Gesamtsicht, und versucht immer wieder auf verschiedenartigste Weise auf das abzielen, was Film und Kino in Verbindung mit der Welt und den Menschen, dem Leben und dadurch auch der Geschichte bedeuten könnten.

Betrachtet man das vielfältige und in seiner Unterschiedlichkeit sogar täglich wechselnde Film- und Kino-Angebot der Stadt Wien, so lässt sich ein dermaßen vielgestaltiger und in seiner gesamtheitlichen Ausrichtung tiefgreifender Programmauftrag erkennen. Dem interessierten Publikum stehen Tag für Tag unterschiedlichste Möglichkeiten zur Verfügung,

---

<sup>149</sup> Vgl. UK Film Council: “Our three year plan 2010-2013“, in: *UK Film: Digital innovation and creative excellence. UK Film Council policy and funding priorities April 2010 – March 2013*, [http://www.ukfilmcouncil.org.uk/media/pdf/g/r/UK\\_Film\\_-\\_Digital\\_innovation\\_and\\_creative\\_excellence.pdf](http://www.ukfilmcouncil.org.uk/media/pdf/g/r/UK_Film_-_Digital_innovation_and_creative_excellence.pdf), (2010) (besucht am 09.10. 2010).

filmecho / filmwoche: Die Fachzeitschrift für Filmwirtschaft in Deutschland: *FFA billigt Förderkriterien für Digitalisierung und nennt konkrete Zahlen*, <http://www.filmecho.de/aktuell/kino/meldung/?id=13656-FFA-billigt-Foerderkriterien-fuer-Digitalisierung-und-nennt-konkrete-Zahlen>, (02.09. 2010) (besucht am 10.10. 2010).

um im Kino seine verschiedenen Sehnsüchte und Vorlieben erfüllt zu sehen. Dabei stehen aktuelle Produktionen genauso im Mittelpunkt, wie retrospektiv zu Betrachtendes – Gegenwart und Vergangenheit ergänzen einander und machen somit (Film)Geschichte auf vielfältigste Weise erfahrbar. Der Kinostandort Wien zeichnet sich in besonderer Weise dadurch aus, dass durch die Verschiedenheit der Abspielstätten und kuratorischen Maßnahmen das Kino als spezielle Schule des Sehens verstanden werden kann. Von Bedeutung ist hierbei das Vorhandensein aller Kinotypen, die mit ihrem Programm-Mix alle Facetten des Filmschaffens widerspiegeln. Hinsichtlich der Verbreiterung der Spielpläne sind neuerlich die verschiedenen Programmkinos, das Stadtkino, sowie die Kinos des Filmmuseums und des Filmarchiv Austria wichtig – sie sorgen in besonderem Ausmaß dafür, dass das gegenwärtige und vergangene Filmschaffen in verschiedenste Denkgemeinschaften gesetzt und somit vielschichtiger erfahrbar wird. Diese Sichtweise auf die Bedeutsamkeit des Kinos und der sich darin auf so einzigartige Weise ausbreitenden Filme ist nicht nur für die aktuellen Erfahrungen der Menschen wichtig, sondern muss auch den nächsten Generationen weitergegeben werden. Die betreffenden Einrichtungen leisten mit ihren speziellen Programmen für Schulen bzw. für ein junges Publikum gesellschaftlich und kulturell essentielle Vermittlungs- und Bildungsarbeit, die die Verbindung zwischen Film als Unterhaltung, Kunst, oder Bildung mit der Gesellschaft, Politik und Geschichte niemals aus den Augen verliert und dies auch an das Publikum weitergibt.

## **5.7 Die Wichtigkeit von Filmmuseen und Archiven**

Ein Filmarchiv, oder Museum ist nicht nur zur Aufbewahrungs- und Forschungsstätte für unser vielgestaltiges Filmerbe, die sich einem Kanon verwehrt und alle Formen und Formate gleichermaßen als Kulturgut respektiert. Es wird darüber hinaus zu einer, gerade heute ob der medialen Veränderungen immer wichtiger werdenden Schule des Sehens, die Film- und Kinogeschichte(n) nicht nur bewahrt, sondern in ihrer Vielfalt auch lebendig hält, und dadurch der Faszination Film in bester Art und Weise gerecht wird. Denn der Film wird nur lebendig, wenn er über seine materielle Form hinausgeht und seiner Bestimmung folgend in der Vorführung zum Ereignis und Erfahrungsraum wird. Kuratorenarbeit bedeutet in diesem Zusammenhang also nicht nur das Anlegen und Erforschen einer Sammlung, sondern auch das überlegte Präsentieren und somit Gestalten eines spezifischen Ausstellungsraumes, der über das reine Zeigen hinausgeht, und in seiner Praxis durch weiterführende, oder vertiefende Angebote ergänzt und somit zu einem vielseitigen öffentlichen Ort der Auseinandersetzung

und Reflexion wird. Ein solch umfassendes Verständnis für kuratorische Filmarbeit beinhaltet demnach nicht nur das Erstellen speziell zusammengestellter und immer wieder mit neuen Impulsen über uns hereinströmender Filmprogramme, sondern auch Publikationstätigkeiten, den Zugang zu filmspezifischen Fachbibliotheken, Faksimilesammlungen, Vorträge und Diskussionen, sowie die Gestaltung eines lebendigen und daher für die Öffentlichkeit zugänglichen Archivs.

Vergleicht man diese in Kapitel 4.7 dargelegten Anforderungen an heutige Filmmuseen bzw. Archive mit den beiden in Wien vorhandenen Einrichtungen dieser Art (Österreichisches Filmmuseum und Filmarchiv Austria) wird erkenntlich, dass die Stadt über zwei in dieser Hinsicht aktive und umsichtig, sowie vielfältig agierende Institutionen verfügt, deren Leistungen auch international Beachtung finden.

Um darzustellen wie vielseitig vernetzt und kulturell bedeutsam die hierbei realisierten filmvermittelnden und filmarchivarischen Tätigkeiten sind, werde ich exemplarisch das Oktoberprogramm 2010 und somit die Ausstellungsarbeit des ÖFM analysieren.

Dieser Monat steht in Wien traditionell im Zeichen des Vienna International Film Festivals, dem das Filmmuseum wie in jedem Jahr eine spezielle Retrospektive beisteuert. In diesem Jahr ist sie dem Filmemacher Eric Rohmer gewidmet, der eine Zentralgestalt der französischen Nouvelle Vague gewesen ist.<sup>150</sup> Die ausführliche Programmreihe beschränkt sich jedoch nicht nur auf den Zeitpunkt der Viennale (21.10. – 03.11.), sondern umfasst einen einmonatigen, vielseitigen Spielplan, der das jahrzehntelange Filmschaffen von Eric Rohmer mit Dokumentationen über den Regisseur in Verbindung setzt. Darüber hinaus werden zahlreiche SchauspielerInnen und MitarbeiterInnen von Rohmer die Retrospektive besuchen und in Form von Publikumsgesprächen vertiefende Einblicke gewähren. Begleitend dazu erscheint außerdem eine umfangreiche Publikation der Viennale und des Filmmuseums, die Aufsätze, Gespräche, Rohmer-Dokumente und Texte zu allen Filmen der Sonderreihe versammelt.<sup>151</sup>

Neben diesem Hauptprogramm findet zusätzlich eine Bruce Conner Sonderreihe statt (14.10. bis 20.10.), die sämtliche Filme des Regisseurs berücksichtigt und die erste vollständige Retrospektive seit seinem Tod darstellt. Im Kontext dazu besteht in der Kunsthalle Wien zeitgleich die Möglichkeit, die Ausstellung „Bruce Conner. Die 70er Jahre – Malerei, Zeichnung, Film“ zu besuchen. Die besondere kuratorische Zusammenarbeit der beiden Institutionen wird hierbei nicht nur in den vertiefenden Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit dem Filmemacher und bildenden Künstler Conner offenbar, sondern

---

<sup>150</sup> Vgl. Österreichisches Filmmuseum: Programmheft Oktober 2010, *Eric Rohmer*, S. 3.

<sup>151</sup> Vgl. ÖFM: Programmheft Oktober 2010, S. 4.



zeigt sich auch im Realisieren eines besonderen Ticketangebots: So berechtigt ein Filmmuseum-Ticket für die Retrospektive zum freien Eintritt in die Ausstellung. Und gegengleich kann mit dem Ausstellungsticket eine Filmvorführung der Retrospektive kostenlos besucht werden.

Das Programm des Filmmuseums beinhaltet demnach monatlich wechselnde Sonderreihen, die immer auch von zwei fixen, aber inhaltlich sehr breiten Film-Zyklen begleitet werden: „Die Utopie Film“ und der Zyklus „Was ist Film“ bilden zusammen ein dauerhaftes Element in der Programm- und Sammlungsarbeit des Filmmuseums. So ist jeder Dienstag diesen beiden Reihen gewidmet, in denen das Kino auf komplementäre Weise anhand signifikanter Werke aufgefächert wird.<sup>152</sup> In diesem Monat wird die Reihe „Was ist Film“ darüber hinaus mit einer speziellen Publikation und einem Publikumsgespräch angereichert:

Zum Auftakt des neuen Durchlaufs und des ersten Programms im Zyklus hält Peter Kubelka eine Einführung und steht nach der Vorstellung für ein Publikumsgespräch zur Verfügung. Präsentiert wird auch das Buch *Was ist Film: Peter Kubelkas Zyklisches Programm im Österreichischen Filmmuseum* (Band 14 der FilmmuseumSynemaPublikationen). In Peter Kubelkas Programmzyklus „Was ist Film“ wird das Medium Film anhand von Beispielen als eigene Kunstgattung vorgestellt. Die konkrete Erfahrung im Kino ist für das Verständnis der Werke unabdingbar. Das neue Buch des Filmmuseums versteht sich als Angebot, die Beschäftigung mit ihnen weiterzuführen. Es enthält Texte zu allen Filmen, rund 200 Abbildungen, ein umfangreiches Gespräch mit Peter Kubelka und einen Index zu den 73 Künstler/innen, die im Zyklus vertreten sind.<sup>153</sup>

Neben diesen kuratorischen Programmpunkten findet am 21. Oktober 2010 zudem die Eröffnung der Ausstellung „Shadowplay“ in der Galerie Wolfrum / Palais Lobkowitz statt, die Film stills aus der Sammlung des Österreichischen Filmmuseums zeigt. Mit diesem besonderen Ereignis „präsentiert sich die ca. 35.000 Abzüge umfassende Fotosammlung des Filmmuseums zum ersten Mal einer größeren Öffentlichkeit. Anhand einer pointierten Auswahl von Porträt-, Szenen- und Produktionsfotos [...] wird das Stilmittel Schatten in der Filmauswertungsfotografie dargestellt“.<sup>154</sup>

Außerdem finden unter dem Titel „Filmmuseum on location“ zwei weitere, weit über das reine Zeigen von Filmen hinausragende Sonderveranstaltungen statt, die sich auf zwei spezielle Schwerpunkte in der Sammlungs- und Forschungsarbeit des Hauses: das Werk von Dziga Vertov und das Genre des Amateurfilms beziehen.<sup>155</sup> Die erste Veranstaltung dieser Art findet am 7. Oktober im Wiener Konzerthaus statt und stellt unter anderem eine besondere

---

<sup>152</sup> Vgl. ÖFM: Programmheft Oktober 2010, S. 1.

<sup>153</sup> ÖFM: Programmheft Oktober, S. 28f.

<sup>154</sup> ÖFM: Programmheft Oktober 2010, S. 35.

<sup>155</sup> Vgl. ÖFM: Programmheft Oktober 2010, S. 36.

Verknüpfung von Film, Komposition und somit Musikbegleitung im Rahmen einer konzertanten Filmvorführung dar:

Der britische Komponist Michael Nyman [...] hat sich in den letzten Jahren intensiv mit den Filmen und Schriften des sowjetischen Kinorevolutionärs Dziga Vertov auseinandergesetzt, die im Österreichischen Filmmuseum bewahrt und aufgearbeitet werden. Das Ergebnis dieser Kooperation liegt seit kurzem auf einer Doppel-DVD des Filmmuseums vor: zwei neue Nyman-Scores zu Vertovs *Šestaja čast' mira* (*Ein Sechstel der Erde*, 1926) und *Odinnadcatyj* (*Das elfte Jahr*, 1928). Das Wiener Konzerthaus war in diesem Projekt neben ZDF/Arte und dem Kunstfest Weimar einer der Partner des Filmmuseums und präsentiert nun erstmals eine Live-Aufführung der Musik zu *Ein Sechstel der Erde*: Am 7. Oktober wird Vertovs poetischer Reisefilm im Großen Saal gezeigt, begleitet vom Komponisten und der Michael Nyman Band.<sup>156</sup>

Der zweite Programmpunkt von „Filmmuseum on location“ trägt den Titel „Home Movie Day 2010“ und beinhaltet folgende Programme und kuratorische Zielsetzungen:

Am 16. Oktober laden das Filmmuseum und die Wienbibliothek im Rathaus anlässlich des 9. *Internationalen Home Movie Day* dazu ein, eigene (Familien-)Filme sowie gefundenes oder geerbtes Amateurfilmmaterial mitzubringen, inspizieren und projizieren zu lassen. Ab 11 Uhr vormittags können Filme, aber auch Apparate von Mitarbeiter/innen des Filmmuseums entgegengenommen und befundet werden. Darüber hinaus gibt es um 13, 15 und 17 Uhr die Gelegenheit, über Vorträge und Screenings Einblicke in Filmtechnik, Amateurfilmgeschichte und archivarisches Methoden zu gewinnen. Ab 19 Uhr werden im Lesesaal der Wienbibliothek bereits gesichertes Amateurfilmmaterial sowie eine Auswahl der mitgebrachten Filme in Projektion vorgeführt. Wir bitten Sie ausschließlich Filmmaterial mitzunehmen (keine Videos oder DVDs!). Je nach Andrang kann es zu Wartezeiten kommen. Wir bitten Sie weiters um Verständnis, dass nicht jeder mitgebrachte Film vorgeführt werden kann. In Kooperation mit dem Volkskundemuseum ist es möglich, auch nach dem *Home Movie Day* Filmmaterial zur Langzeitsicherung zu deponieren.<sup>157</sup>

Die hier dargelegten, vielfältigen Tätigkeiten des Filmmuseums geben Rückschluss auf das breit gefächerte Spektrum an filmvermittelnden und filmarchivarischen Maßnahmen, die eine Institution dieser Art heutzutage setzen kann. Die Bedeutsamkeit und Besonderheit der umfassenden kulturellen Film- und Geschichtsarbeit heutiger Filmmuseen, oder Kinematheken als Archiv-, Forschungs- und Bildungsstätten und deren aktuell stattfindender Wandlungsprozess zieht eine in aller Nachdrücklichkeit zu formulierende Forderung nach sich: Nämlich diesen umfangreich tätigen und für die Öffentlichkeit essentiellen Einrichtungen, die ihnen gebührende Wichtigkeit zu verleihen. Das heißt, dass auch hier die Kulturpolitik aufgerufen ist, den Diskurs nach außen hin zu öffnen und auf eine

---

<sup>156</sup> ÖFM: Programmheft Oktober, S. 36f.

<sup>157</sup> ÖFM: Programmheft Oktober, S. 36f.

Bewusstmachung hinzuarbeiten, die die finanzielle Förderung filmmusealer Arbeit als kulturell überaus bedeutende Selbstverständlichkeit versteht.

Dies betrifft nicht nur die filmvermittelnden Tätigkeiten dieser Einrichtungen, sondern auch deren zur Verfügung stehende Infrastruktur für das Archivieren, Restaurieren und Erforschen ihrer Sammlungsbestände. Positiv hervorzuheben ist hierbei das neu realisierte Nitrofilm-Depot des Filmarchiv Austria in Laxenburg, das vom Kulturministerium und dem Land Niederösterreich gefördert wurde. Nun gilt es auch dem Filmmuseum bei der räumlichen und inhaltlich erweiterten Neugestaltung seines Konzepts für ein lebendiges und für die Öffentlichkeit zugängliches, modernes Archiv unterstützend und umsichtig zu begegnen. Dazu Direktor Alexander Horwath in seinem Text *Filmmuseum ist. Labor in Bewegung*:

Unser zweiter großer Standort in Wien 19, an dem vor über dreißig Jahren das erste klimatisierte Filmdepot Österreichs eingerichtet wurde, ist (viel) zu klein geworden. Hier sind mehr als die Hälfte aller Mitarbeiter tätig, hier werden die stark wachsenden Film-, Foto- und Dokumentensammlungen bewahrt, restauriert, inhaltlich und technisch bearbeitet und für vielfältige Nutzer zugänglich gemacht. All dies ist unter den aktuellen räumlichen Bedingungen kaum mehr zu leisten. Ein „Bypass“ vor Ort ist nicht möglich, das Herz des Filmmuseums braucht eine „Transplantation“ für die nächsten 100 Jahre – einen Raum, mit größerem Fassungs- und Leistungsvermögen und einem neuen Konzept. Unter dem Titel *Filmmuseum LABOR* haben wir solch einen neuen, z.T. öffentlichen, z.T. der Archivierung und internen Arbeit gewidmeten Kunst- und Wissensraum konzipiert. Nun geht es um den Standort und die Realisierung. Wir werden Sie auf dem Laufenden halten...<sup>158</sup>

## **5.8 Filmfestivals: Kinoerlebnisse in konzentrierter Form**

Die Besonderheit von Filmfestivals liegt in ihrer dem Regelkinobetrieb enthobenen, temporären Konzeption begraben. Sie lenken in konzentrierter Weise alle Aufmerksamkeit auf das Kino und die darin zu sehenden, speziell kuratierten Filmreihen. Durch die zugespitzte Dramatik seines Ablaufs, der sich durch die momentane und zeitlich begrenzte Einzigartigkeit seines Stattfindens ergibt, wird das Filmfestival zum emotional aufgeladenen Kinoevent und zielt in diesem Zusammenhang auf die Stärkung und den Erhalt der soziokulturellen Funktion des Kinos ab. Und speziell bei Publikumsfestivals dürfen sich Veranstalter über eine außerordentliche Vielfalt und Vielzahl an Besuchern freuen, die aufgrund der Besonderheit der Veranstaltungen die Kinos verstärkt aufsuchen. Dort setzen sie sich in gesteigertem Maße auch formal, inhaltlich und kulturell weniger vertrauten und anspruchsvollen Filmen aus, die

---

<sup>158</sup> ÖFM: Programmheft September 2010, S. 1.

über ihre Kinogewohnheiten zum Teil deutlich hinausgehen und den Erfahrungsraum Festivalkino zu einem überaus konzentrierten Ort des Filmerlebens machen.

Darüber hinaus bieten Filmfestivals zuweilen die einmalige Gelegenheit, manche Filme überhaupt in den heimischen Kinos sehen zu können, da oft nur eine beschränkte Auswahl an Filmen in den Regelkinobetrieb einer Region aufgenommen werden. Für die gezeigten Filme stellen Festivals zudem eine Möglichkeit dar, über das damit verbundene Interesse auch die Aufmerksamkeit der Verleihe zu erlangen und sind somit für den Distributionserfolg von Bedeutung.

Die Stadt Wien hat sich in den letzten Jahren verstärkt als Standort für verschiedenste Publikumsfestivals etabliert, die sich hinsichtlich ihrer Dimensionen und thematischen Ausrichtungen unterscheiden. Das größte und mittlerweile auch sehr dominante Festival dieser Art ist die Viennale, die sich jährlich über steigende Besuchszahlen freuen darf und es zustande bringt, dass die ganze Stadt scheinbar in eine Art Kinofieber verfällt. Schon das Ergattern der Karten wird jedes Jahr zu einer Art Wettstreit, den nur gewinnen kann, wer gut vorbereitet und rechtzeitig an den Ticketschaltern zum Zug kommt. Die Veranstalter setzen bei der Zusammenstellung des Programms auf eine überlegte Vielzahl und Verschiedenheit an Filmen, die aktuelle Produktionen genauso berücksichtigt, wie ältere Werke. Außerdem werden die Gattungen Spielfilm und Dokumentarfilm gleichberechtigt behandelt und durch diverse Kurzfilmprogramme ergänzt. Die gemeinsame Retrospektive mit dem Filmmuseum bereichert zudem die Auswahl der zu sehenden Filme, außerdem steuert das Filmarchiv Austria eine spezielle Filmreihe bei. Mit diversen Specials und Tributes werden zusätzlich bestimmte Sonderschienen geboten, die das Angebot in konzentrierter Form bereichern. Und da ein Festival auch von nationalen wie internationalen Gästen lebt, wird auch dieser Aspekt berücksichtigt. Zudem wird mit dem Einrichten einer Festivalzentrale dem Publikum zusätzlich abseits der Kinos ein spezieller Aufenthaltsort gewährt, der durch Partys, aber auch Diskussionen zusätzlich belebt wird. Der Viennale gelingt es mit dieser umfangreichen Programmierung ein breites Publikum anzusprechen, das sich in großem Ausmaß diesem besonderen und besonders vielfältigen Film- und Kino-Angebot hingibt. Beim Besuch der Viennale-Kinos wird ersichtlich, dass das Filmfestival die Zuschauer verstärkt in die Kinos lockt und das Potenzial hat, Menschen anzuziehen, die sonst wenig bis gar nicht ins Kino gehen, und auch diese mit Film- und Kino-Begeisterung anzustecken. Darüber hinaus zeichnet sich das Vienna International Film Festival dadurch aus, dass im Gegensatz zu vielen anderen Städten traditionsreiche und architektonisch einzigartige Programmkinos als Veranstaltungsorte dienen, was international immer wieder für spezielle Resonanz sorgt. Der

junge Regisseur Azazel Jacobs, der mit seinem Film *Momma's Man* im Jahr 2008 den *Standard* Publikumspreis gewann, reflektiert in seiner Danksagung diese beiden Aspekte und geht hierbei sowohl auf die Besonderheit des Publikums, als auch auf die der Viennale-Kinos ein:

Before the award, I already felt that the Viennale was one of the best festivals I had been to, besides being run by incredibly smart and warm people, all the films I was able to see were just what I was hoping for, shown in some of the most beautiful theaters I had ever been in. But, the audience, that was truly something else. When I was making *Momma's Man* I did my best not to picture an audience, not to guess what the reaction would be. Of course I hoped it would connect to others, as many as possible, but I had to make this first and foremost for myself, document it the way I pictured, the way I would want to visit these places and people for the rest of my life. I had the belief that if I found it truthful and vital, somebody else would as well. But even if I was to have imagined my dream audience, I wouldn't have been able to come up with the one that greeted the film at the Viennale. It wasn't so much just a feeling of people liking the work, though I felt that many did, but it was more of an enthusiastic audience willing to meet half way, willing to put in the time and the effort that I hope the film asks for. I want to make films that are collaborations, that you can get out from them as much as you put in. Thank you to all at the Viennale for creating such a festival, thank you to all the people that were willing to venture out and give something a chance, and thank you to the jurors of the Standard Readers Award for helping *Momma's Man's* journey to continue.<sup>159</sup>

Den Stellenwert und die Bedeutung von Filmfestivals an sich, sowie der Viennale im Besonderen, bringt ihr Präsident Eric Pleskow mit seinen einleitenden Worten im aktuellen Programmheft 2010 zum Ausdruck und formuliert – die Verbindung von Gesellschaft, Politik und (Film)Kunst beachtend – folgende eindringlichen Aussagen:

[..] Und auch wir, die wir alljährlich die Viennale besuchen, gehören zu den Reichen dieser Welt – zu den kulturell Reichen allemal. Es ist in meinen Augen kein Luxus, aber ein kostbares Privileg, Zugang zu internationalen Kulturprodukten zu haben, wie ihn die Viennale bietet. Und dieses Privileg ist nicht hoch genug zu schätzen. Mit ihren Tributes und Specials leistet die Viennale alljährlich einen Beitrag gegen das Vergessen: Sie führt uns vor Augen, welche ästhetische und thematische Vielfalt Filmemacher aus aller Welt seit Bestehen der Kinematografie geschaffen haben; und sie leistet gleichzeitig eine Bestandsaufnahme der gegenwärtigen Filmkunst, die zunehmend auch andere Künste berührt. [...] Ich glaube, dass zu den vornehmsten Aufgaben eines Festivals die Erinnerungsarbeit gehört: Festivals sind Kunst-Ausstellungen, die sich der Historie ebenso widmen müssen wie der Präsentation von Zeitgenössischem. Anders können wir Entwicklungen – ästhetische, technische, politische und gesellschaftliche – nicht einordnen, und das wiederum ist unsere Pflicht als aufmerksame Kinzuschauer, -liebhaber und *film bluffs*.<sup>160</sup>

Neben der Viennale findet in Wien zudem eine Reihe anderer, vielseitig ausgerichteter, kleinerer Festivals statt, die gleichermaßen ein solches Privileg, wie Eric Pleskow es bezeichnet hat, darstellen und sich denselben Aufgaben eines Filmfestivals in intensiver

---

<sup>159</sup> Viennale Press Department: *Gewinner des Standard Publikums-Preises 2008: Momma's Man von Azazel Jacobs*, Wien, 29. Oktober 2008.

<sup>160</sup> Eric Pleskow: *Viennale - Vienna International Film Festival*, Programmheft, Wien: Remaprint 2010, S. 16.

Weise widmen. Es ist daher notwendig, dass diese kleineren Initiativen genauso wie die Viennale mit entsprechenden Fördergeldern bedacht werden, damit sich in der Vielfalt der Festivals die Vielfalt der Filme, Gattungen und Genres widerspiegelt. Denn nur in der Vielfalt und somit Verschiedenheit der Filmfestivals wird zusätzlich die Vielfalt des Publikums mit seinen unterschiedlichen Interessen repräsentiert. Der Erhalt und die Stärkung dieser Festivals müssen demnach zu einer überlegten Vergabe der Fördergelder führen, sodass nicht nur ein dominantes Festival wie die Viennale für gefüllte Kinosäle sorgt, sondern auch die kleineren und zum Teil sehr spezialisierten Filmreihen die gleiche Chance erhalten und ihre Festivals längerfristig gesichert sehen.

Als Beispiel für den erfolgreichen und vielgestaltigen Festivalstandort Wien kann das von einem breiten Publikum wahrgenommene „Festival du film francophone“ im Votiv- und De France-Kino genannt werden, ebenso wie das am selben Standort stattfindende „Jüdische Filmfestival“. Darüber hinaus fand letztes Jahr im Schikaneder und Topkino erstmals das „this human world 2009“ Menschenrechtsfilmfestival statt und das Filmcasino diente als Veranstaltungsort für das /slash Filmfestival, das sich in besonderer Weise dem fantastischen Kino widmete. Das Urania Kino am Donaukanal war Projektionsfläche für das „Bicycle Film Festival“, von 13. bis 21. November 2010 wird außerdem das junge Publikum zwischen vier und vierzehn Jahren mit dem „Internationalen Kinderfilm Festival“ bedacht, das mit dem Cine Center, dem Cinemagic, dem Votiv Kino und dem Gartenbaukino gleich über vier Standorte verfügt. Etabliert hat sich mittlerweile außerdem das „identities – Queer Film Festival“, das im Filmcasino über die Leinwand läuft.

Anhand dieser exemplarischen Auflistung wird nicht nur die notwendige Vielfalt der diversen Festivals augenscheinlich, die in ihrer Gesamtheit dazu beitragen, die Film- und Kinolandschaft von Wien abwechslungsreich zu gestalten. Es zeigt sich außerdem deutlich, wie wichtig die intensive Zusammenarbeit zwischen den diversen Veranstaltern und den Betreibern der Programmkinos ist, da es abermals gerade diese Abspielstätten sind, die in verstärktem Ausmaß auch als Festivalkinos zum Einsatz kommen und mit ihrer speziellen Kinoarchitektur den Filmfestivals dieser Stadt zusätzlich einen besonderen Charme verleihen.

## **5.9 Die Komplexität heutiger Verwertungsstrukturen: Film im Kino und anderswo**

Der Kinostart eines Films und die damit verbundene Aufmerksamkeit sind heutzutage nicht nur für eine erfolgreiche Primärvermarktung von Bedeutung, sondern tragen maßgeblich dazu bei, die sekundären und ökonomisch stärkeren Verwertungsmöglichkeiten anzukurbeln. In unserer modernen, global vernetzten Informations- und Kommunikationsgesellschaft ist es notwendig, Kinostarts weltweit möglichst zeitgleich zu realisieren, denn wenn ein Film in einer bestimmten Region über seinen Kino-Release wahrgenommen und medial rezipiert wird, so erfährt dies auch der Rest der Welt. Ist zu diesem Zeitpunkt ein Sehen des Films in den heimischen Kinos nicht möglich, oder verzögert sich der Kinostart allzu sehr, so ist es nicht verwunderlich, dass das informierte Publikum andere Möglichkeiten des Sehens in Betracht zieht. Diese liegen dann nicht nur außerhalb des Kinos, sondern wegen des Fehlens adäquater, legaler Angebote oftmals auch im illegalen Bereich. Somit werden bestehende Lücken und noch nicht in zufriedenstellender Weise zur Verfügung stehende Adaptierungen im Bereich des Filmverleihs von den Konsumenten selbst geschlossen bzw. durchgeführt.

Für Österreich und Wien lässt sich in diesem Zusammenhang feststellen, dass wir kinotechnisch im Bereich des Mainstream-Films mittlerweile möglichst zeitgleich mit aktuellen Großproduktionen versorgt werden. Im Programm kino-Bereich muss oftmals (auch wegen unserer Abhängigkeit zur Verleihregion Deutschland) eine Verzögerung hinsichtlich der Kinoprogrammierung hingenommen werden. Es ist daher erfreulich, wenn besagte Filme aufgrund der Kombination von ambitionierter Vertriebs- sowie Verleih-Tätigkeit überhaupt die heimischen Kinos erreichen. Zusätzlich muss aber die Diskrepanz zwischen Aktualität und damit verbundener medialer Rezeption und tatsächlicher Kinoüberwertung im regionalen Umfeld möglichst klein gehalten werden. So wie etwa im Beispiel des Films *Moon* von Duncan Jones, der im Jahr 2009 auf der Viennale zu sehen war und zudem auf zahlreichen anderen Festivals für Furore gesorgt hat, sodass er enorme Aufmerksamkeit auf sich ziehen konnte. Dieser erfolgreiche Festivaleinsatz und das besonnene Agieren von Vertrieb und Verleih haben dazu beigetragen, dass der Film derzeit – also ein Jahr später – nun auch im deutschsprachigen Raum eine reguläre Kinoauswertung erfährt. Ein überaus positiver Aspekt. Zwischenzeitlich war aber zu bemerken, dass das viel rezipierte Werk abseits legaler Distributionskanäle immer wieder aufgetaucht ist, was für die Filmwirtschaft ökonomisch negative Auswirkungen hat.

Die so genannte Filmpiraterie beinhaltet demnach verschiedenste Aspekte, die dringender Lösungen bedürfen: Faktum ist, dass es aufgrund der vorhandenen technologischen Möglichkeiten und dem gesteigerten Verlangen nach Aktualität immer einen gewissen Prozentsatz an Leuten geben wird, die zu Gratissehern werden. Diesem Umstand kann man nur mit Bewusstmachung und Aufklärungsarbeit begegnen, ein restloses Unterbinden solchen Vorgehens kann nur in utopischen Vorstellungen erfüllt werden. Was aber darüber hinaus effektiv geleistet werden kann, ist das verstärkte Bereitstellen legaler und zeitlich adäquater Möglichkeiten zum Anschauen von Filmen. Dies betrifft die Primärvermarktung im Kino genauso, wie die anderen Distributionswege, sei es im DVD-, oder im Online-Bereich, um somit auch der Bereitschaft der Menschen, für die etwaigen Möglichkeiten des Filmschauens Geld auszugeben, in allen Ebenen mit konstruktiven und entsprechend vielfältigen Angeboten zu begegnen.

Und gerade für Österreich, das in diesem Zusammenhang eklatanten Nachholbedarf aufzuweisen hat, wäre eine solche Strategie dringend notwendig. Das bedeutet, dass beispielsweise nicht nur die ehrgeizig in Angriff genommene Anti-Piraterie-Initiative VAP verfolgt werden sollte.<sup>161</sup> Sondern dass neben diesen negativ konnotierten Maßnahmen gegen das illegale Downloaden von Filmen auch positive Signale an die Öffentlichkeit durchdringen, die einer Verbreiterung legalen, filmischen Erlebens zuarbeiten. Das Sperren von urheberrechtswidrigen Filmplattformen führt oft nur dazu, dass diese andernorts im Netz erneut auftauchen, und kommt somit einer Sisyphos-Arbeit gleich, die sich in ihrer Sinnhaftigkeit als begrenzt erkennen muss. Viel wichtiger erscheint mir daher das Aufbrechen der mittlerweile veralteten und den Gegebenheiten der Jetztzeit nicht mehr entsprechenden Geschäftsmodelle im Distributionsbereich, damit die notwendigen legalen Angebote endlich in adäquater Weise zur Verfügung stehen. Gerade in Österreich sind diese Möglichkeiten nur marginal im Einsatz. Auf die konstant im steigen begriffene Nachfrage nach Filmen im Online-Bereich wird nur vereinzelt geantwortet, was ein Versäumnis darstellt, dem umsichtig und dringlich nachgegangen werden muss. Die technologischen Möglichkeiten der Jetztzeit haben neue Wahrnehmungs- und Erzählräume geschaffen, die verstärkt aufgesucht werden. Es ist daher Aufgabe der Filmwirtschaft, ihr aktuelles Potenzial vollends auszuschöpfen und dem Publikum mit legalen, vielfältigen Angeboten auch in diesen Räumen zu begegnen.

---

<sup>161</sup> Vgl. Verein für Antipiraterie der Film- und Videobranche: <http://www.fafo.at/?category=0&actP=58> (besucht am 10.10. 2010).



## 5.10 Der Österreichische Film als Motor für Film- und Kinobewusstsein

Das Interesse am Österreichischen Film ist in den letzten Jahren nachweislich gestiegen. Das hat zum einen damit zu tun, dass heimische Produktionen in größerem Ausmaß nicht nur in der Kinoverwertung positiv reüssieren konnten, sondern auch international mit renommierten Preisen ausgezeichnet wurden, was für zusätzliche mediale Aufmerksamkeit sorgte. Zum anderen hat vor allem die DVD-Reihe „Der österreichische Film / Edition Der Standard“ zu einer breit gefächerten Sichtbarmachung heimischen Filmschaffens beigetragen.

Der Stellenwert, den der Filmbereich im Bewusstsein der Öffentlichkeit hat, ist immer auch mit der heimischen Filmproduktion verwoben. Beide Seiten – Herstellung und Verwertung – strahlen wechselseitig aufeinander aus und bedingen in ihrer Verknüpfung das Verständnis für Filmkultur. Daher ist es notwendig, dass auch österreichische Filme in den heimischen Kinos mit genügend Aufmerksamkeit bedacht werden. In Wien setzt beispielsweise das Stadtkino mit seinem Verleihprogramm entsprechende Akzente, und steht dem Ö-Film als kommunale Abspielstätte verstärkt zur Verfügung. Kulturstadtrat Mailath-Pokorny erklärt diese neue Tendenz in der wechselseitigen Verknüpfung und Förderung von nationaler Produktion und Distribution:

Wenn die Stadt einerseits die Filmförderung erhöht, und zwar massiv, um 44 Prozent, dann gehört natürlich auch dazu, dass das nicht nur auf der Produktionsseite wirksam sein sollte, sondern eben auch auf der Abspielseite. Wir brauchen Abspielorte, um auch den österreichischen Film zeigen zu können.<sup>162</sup>

Neben dem kommunalen Kino der Stadt ist im Hinblick auf das österreichische Filmerbe das Filmarchiv Austria von besonderer Bedeutung. Es ist die Stelle, wo der Ö-Film in seiner gegenwärtigen wie historischen Perspektive gesammelt, erforscht, wenn notwendig restauriert und lebendig gehalten und somit gezeigt wird. Wirft man einen Blick auf das September/Oktober 2010-Programm der Institution, werden die Umfänge und vielfältigen Ansätze offenbar, wie dies umgesetzt und der Öffentlichkeit präsentiert wird.

Im November 2004 konnte in Laxenburg das neue Zentralfilmarchiv, die modernste Filmlageranlage Österreichs, fertig gestellt und bezogen werden. Ende September 2010 wurde dieser Komplex durch das neue Nitrofilm-Depot ergänzt, das nun den Pionierproduktionen der Filmgeschichte optimale Aufbewahrungsbedingungen bietet. Aus diesem Anlass wurde eine besondere Filmreihe mit dem Titel „NitroSessions“ zusammengestellt, die nationale wie

---

<sup>162</sup> Andreas Mailath-Pokorny: „Interview“, in: *derstandard.at: Ich schaue nicht neuem Kinosterben zu*, [http://derstandard.at/1271375811602/Andreas-Mailath-Pokorny\\_ich-schaue-nicht-neuem-Kinosterben-zu](http://derstandard.at/1271375811602/Andreas-Mailath-Pokorny_ich-schaue-nicht-neuem-Kinosterben-zu) (03.05.2010) (besucht am 04.05. 2010).

internationale Schätze aus dem Anbeginn der Kinematographie auf der Leinwand zum Leben wiedererweckt. Diese Stummfilm-Raritäten sind im Metrokino zu sehen und werden von Live-Musik begleitet.

Ein weiterer Schwerpunkt ist seit Anfang Oktober dem Regisseur Michael Haneke gewidmet, der zudem in einem Werkstattgespräch mit Stefan Grisse mann live zu erleben ist. Das Filmarchiv Austria zeigt somit die bisher umfassendste Retrospektive seines Schaffens in Österreich, bei der nicht nur sein preisgekröntes Kino-Oeuvre, sondern auch sein vielseitiges Fernseh(film)schaffen präsentiert wird.<sup>163</sup>

Ein zusätzliches Highlight stellt die speziell für die Viennale kuratierte Filmreihe „Silent Masters“ dar, die das Österreichische Stummfilmkino der 1920er Jahre zum Thema hat. Zur Eröffnung der Schau kann außerdem die letztjährige Retrospektive „Early Austrians“ quasi in Buchform nachgesehen werden und zwar mit dem ersten Band des Grundlagenprojektes einer Österreichischen Filmografie, herausgegeben von Anton Taller (Band 1, Spielfilme 1906 – 1918).

Als neu eingeführte Sonderreihe startet zusätzlich die Programmschiene „Re-Release“, in der das Filmarchiv regelmäßig Wiederaufführungen wesentlicher österreichischer und internationaler Produktionen in neu restaurierten Fassungen bzw. mit neuen Vorführkopien zeigt. Den Beginn macht hierbei Peter Patzaks *Kassbach*. Im Anschluss an die Vorführung findet ergänzend eine Fachdiskussion statt.<sup>164</sup>

Außerdem wird mit der Veranstaltung „Contemporary Day“ das aktuelle heimische Kurzfilmschaffen anhand zweier ausgewählter Beispiele beleuchtet. Zu sehen sind hierbei zwei Exemplare dieses besonders konzentrierten und im Kino oftmals stiefmütterlich behandelten Filmformats.

Anhand dieses komprimierten Programmauszugs wird deutlich, wie wichtig das Filmarchiv Austria nicht nur für das Bewahren österreichischer Filmproduktionen ist, sondern wie essentiell sein Beitrag ist, um diese lebendig zu halten und der Öffentlichkeit möglichst breit gefächert zu präsentieren: Das heißt alle Entstehungszeiten, Gattungen und Genres in die Programmgestaltung zu integrieren und mit ergänzenden und vertiefenden Möglichkeiten der Auseinandersetzung (Diskussionen, Publikationen etc.) zu kombinieren.

---

<sup>163</sup> Lukas Maurer: *Michael Haneke: Filmschau 1. bis 20. Oktober, Metro Kino*, [http://filmarchiv.at/show\\_content.php?sid=388&menuaction=closeall](http://filmarchiv.at/show_content.php?sid=388&menuaction=closeall) (besucht am 01.10.2010).

<sup>164</sup> Filmarchiv Austria: 10/10 69 *filmarchiv – Programmzeitschrift des Filmarchiv Austria*, Wien, 2010, S. 66.

Bedeutungsvoll für die Präsentation des heimischen Filmschaffens in konzentrierter Form ist zudem die Diagonale – Das Festival des österreichischen Films, das jedes Jahr in Graz stattfindet und sich als Anlaufstelle für Fachwelt und Publikum gleichermaßen etabliert hat.

Die Bewusstmachung der heimischen Filmkultur und deren Rezeption finden heute aber nicht nur im Kino statt, sondern bedürfen darüber hinaus der Integration anderer Verwertungskanäle. Eine positive und breit reflektierte Initiative in diese Richtung stellt die in bisher fünf Staffeln realisierte Edition „Der österreichische Film“ dar, die mittlerweile 175 DVDs umfasst. Die Besonderheit dieser Ö-Filmreihe wird in ihrer divergenten Zusammensetzung offenbar: Hier trifft etwa das Gegenwartskino auf historische Filme, oder populäres Unterhaltungskino auf Experimentalfilme. So sind alle Entstehungszeiten, Filmformen (Fernsehen/Kino), Gattungen und Genres gemeinsam in einen möglichst vielfältigen und entsprechend breit gefächerten kuratorischen Ansatz integriert worden. Massentaugliches wird begleitet von sperrigen, anspruchsvollen und herausfordernden Produktionen, die in ihrer Gesamtheit so etwas wie einen Kunstkatalog des österreichischen Kinos darstellen.<sup>165</sup> Der Erfolg der Reihe, der mit bisher beinahe einer Million verkaufter Exemplare und zahlreichen Fortsetzungen belegt werden kann, zeigt, dass das Interesse an der Vielfalt des heimischen Films tatsächlich vorhanden ist. Die Nachfrage hat sich demnach nicht nur bei den Kassenschlagern unter Beweis gestellt, sondern zum Beispiel auch im Bereich des historischen Films. Der vielfältige Ansatz in der Zusammenstellung der Filmedition lässt in seiner Wirkungsweise außerdem wechselseitige Rückkoppelungen erkennen: das Sehen der DVDs führt zur Neugierde am Original im Kino (Filmarchiv-Programm im Metrokino), oder der Besuch des Kinos macht Lust auf den Erwerb der vielgestaltigen DVD-Edition. Diese sei laut Ernst Kieninger demnach auch nicht als ein komplementäres Projekt zum Kino zu verstehen, denn auch bei den Retrospektiven im Kino sei zu bemerken, dass in der Edition veröffentlichte Titel durchaus besser aufgenommen werden als zuvor.<sup>166</sup>

---

<sup>165</sup> Vgl. Claus Philipp, Ernst Kieninger, Georg Hoanzl: „Interview“, in: *Der Standard: Der österreichische Film / Edition Der Standard*, Wien, Oktober 2010, S. E1ff.

<sup>166</sup> Ebd.

Für die Sichtbarmachung des heimischen Filmschaffens und dessen wirtschaftlicher und kultureller Bedeutung ist neben dem Kino als primäre Abspielstätte und dem Verwertungsweg über den DVD-Bereich zusätzlich auch das massenwirksame Fernsehen als Verstärker notwendig. In dieser Sektion nützt der ORF sein Potenzial nicht in wünschenswerter Weise aus. Und das obwohl er durch das Film- und Fernsehabkommen an unzähligen Produktionen beteiligt ist und sich in diesem Sinne selbst kontraproduktiv begegnet.<sup>167</sup> Einige Beispiele hierfür: Seit dem Ende der Sendung „Trailer“ gibt es kein vergleichbares Format, das sich in dem Umfang und der Regelmäßigkeit dem nationalen und internationalen Kino widmet. Allein unter dem Titel „Neues vom österreichischen Film“ wird zu später Sendezeit und in sehr unregelmäßigen Abständen versucht, einen Querschnitt zu aktuellen heimischen Filmproduktionen zu zeigen. Kulturell bedeutende Ö-Filme werden nur marginal und dann meist in der Nacht programmiert. Der ORF erfüllt auf 3sat in gewissem Ausmaß seinen Vermittlungs- und Bildungsauftrag, was das Kino in der Bandbreite seiner möglichen Erscheinungen betrifft (das heißt auch die erkennbare Integration von Filmen abseits des Mainstreams). In dieser Hinsicht wurde man in der jüngsten Vergangenheit zudem auf dem offenen Fernsehkanal Okto fündig, der sich zum Teil in sehr ambitionierter Weise den Themen Film und Kino widmet und hierbei in seiner Programmierung breit gefächert und innovativ vorgeht. Es ist in diesem Land von Bedeutung, wie der ORF im Zusammenhang mit Film und Kino agiert und welche Inhalte und Formate einer Aufmerksamkeitssteuerung der Bevölkerung zuarbeiten. Derzeit ist es ungewiss, ob sich der neu geplante Informations- und Kulturkanal des ORF auf TW1 realisieren lässt. Und ob sich dieser in seiner Programmierung im Bereich Film und Kino vielgestaltiger präsentieren wird. Die Erfolge der DVD-Edition „Der österreichische Film“ sollten jedenfalls gezeigt haben, dass man mit einer komplexen, vielseitigen und anspruchsvollen Filmreihe sein Publikum finden kann, das in seiner Vielfalt und Neugierde niemals unterschätzt werden sollte:

**Philipp:** [...] Übrigens würde ich das als Haltung auch dem ORF und diversen anderen Fernsehprogrammierern ans Herz legen: Weil ich davon überzeugt bin, dass wenn eine gewisse Glaubwürdigkeit einmal etabliert ist, man um einiges vielfältiger programmieren könnte, ohne wirklichen Risiken einzugehen. Den österreichischen Film also nicht nur als Förderbegriff oder als „Last für den Steuerzahler“ zu verstehen – sondern tatsächlich als reiches kulturelles, mentalitätsgeschichtliches, unterhaltsames Feld – innerhalb und außerhalb des Mainstreams.

**Kieninger:** Die Edition trägt aber auch dazu bei, die internationalen Festivalerfolge von heimischen Filmen nach Österreich zurückzuübersetzen und für politische Verantwortliche verstehbar zu machen. Im Grunde genommen ist es auch ein Lobbying-Projekt geworden, was wir daran ablesen können, dass die Nachfrage nach österreichischen Filmen – was Fernsehprogramme oder Filmretrospektiven betrifft – teilweise dramatisch zugenommen

---

<sup>167</sup> Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur: *Film / Fernsehabkommen 2003*, [http://www.bmukk.gv.at/kunst/recht/film\\_fernsehabkommen.xml](http://www.bmukk.gv.at/kunst/recht/film_fernsehabkommen.xml), Wien (05.03. 2007) (besucht am 06.10. 2010).

haben. Die DVD-Edition ist der Katalog, aus dem man sich Programme zusammensuchen kann. Wir hoffen, dass sich dieses Interesse irgendwann auch im ORF abbildet. Die Nachfrage internationaler Sendeanstalten steigt.<sup>168</sup>

Ein ebensolches Interesse könnte auch eine spezielle Programmreihe der Viennale 2010 wecken, die sich dem Erinnern an den Filmhistoriker und Regisseur Günter Peter Straschek widmet und seine fünfteilige TV-Serie *Filmemigration aus Nazideutschland* (BRD, 1975) im Festivalkino wiedererweckt. Die einleitenden Worte im Viennale Pocketguide verweisen auf die Wichtigkeit der von ihm geleisteten Filmexilforschung und gehen auf die Besonderheit seiner dokumentarischen Tätigkeit fürs Fernsehen ein:

Diese Serie mutet heute an wie eine Fernseharbeit aus einer anderen Zeit. Aus einer Zeit, als es noch ernsthafte Filmredaktionen gab und die Möglichkeit, sich als Filmmacher seriös mit einem Projekt zu beschäftigen. Und seriös ist noch das Geringste, was man über diese beispielhafte Dokumentation sagen kann, die Günter Peter Straschek über Jahre hinweg erarbeiten und erstellen konnte. [...] Filmexilforschung als konkrete Zeugenschaft, als Eingedenken, als Geschichtsanalyse. Nicht als Verklärung oder Wiedergutmachung. Wenn es im österreichischen Fernsehen noch so etwas wie öffentlich-rechtliche Verantwortung gibt, wäre es längst an der Zeit, diese Dokumentation ins Programm zu nehmen.<sup>169</sup>

Für den Erhalt und die Stärkung einer lebendigen und somit vielgestaltigen Kino-, Film- und Fernseh-Kultur wäre gewiss auch dies wünschenswert.

---

<sup>168</sup> Claus Philipp, Ernst Kieninger, Georg Hoanzl: „Interview“, in: *Der Standard: Der österreichische Film / Edition Der Standard*, Wien, Oktober 2010, S. E1ff.

<sup>169</sup> Viennale – Vienna International Filmfestival, Pocketguide: *Zur Erinnerung an Günter Peter Straschek. Filmemigration aus Nazideutschland (5-teilige TV-Serie)*, Wien: Remaprint 2010, S. 55.

## 6. Schlusswort

Die Möglichkeiten audiovisuellen Erlebens und Produzierens haben sich in den letzten Jahrzehnten deutlich erhöht. Das Medienverhalten von heute ist davon geprägt, dass zahlreiche, unterschiedliche Kanäle und Formate genutzt werden, um Filme verschiedenster Machart, Materialität und Länge zu sehen (und zu produzieren). Das Filmsehen findet hierbei sowohl in der Gemeinschaft (Kino), als auch privat (Home Cinema), sowie allorts und zu jeder Zeit mobil (Internet, Handy) statt. Die digitalen Technologien haben demnach zu einer gewissen Entortung des Filmerlebens beigetragen und die indexikalische Verbindung zur Realität überwunden. Filme sind nicht mehr nur als immer perfekter werdende Abbildungen der Realität zu verstehen, sondern haben mit dem Schaffen virtueller, digitaler Welten neue Dimensionen erreicht, die in der seit jeher bestehenden ästhetischen Sehnsucht nach dem audiovisuellen Gesamtkunstwerk begründet liegen. Und gerade diese heute zu beobachtende Formenvielfalt und Experimentierfreude im Bereich der audiovisuellen Kunst und Kommunikation erinnert an die Früh- und Vorformen des Filmischen, an die Zeit mechanisch-magischer Sehapparaturen, die nicht nur zu Unterhaltungszwecken optische Sensationen boten, sondern auch im Bereich der Wissenschaft und Technik verschiedentlich zum Einsatz kamen. Diese neuen Mischformen zwischen Kino und Computer führen zu „Interaktivität und Immersion“. Sie ermöglichen neue ästhetische Formen und Erzählstrategien, „verbinden Erfundenes und Erdachtes, Dargestelltes, Wirkliches, oder Animiertes“. Der Film knüpft somit zum Teil auch an „präkinematische Praktiken“ an, als Filme noch mit der Hand coloriert und bemalt wurden.<sup>170</sup> Die zu beobachtende Gestaltungsvielfalt und die Möglichkeit, mit den neuen technischen Verfahren hybride Mischformen zu erzeugen, zeigen, dass die Digitalisierung nicht nur eine gänzlich neue Stufe der Audiovisualität mit sich gebracht hat. Darüber hinaus lassen sie die Vergangenheit in einem neuen Licht erscheinen. Die Geschichte unserer Bilderkultur weist abseits der bisher festgelegten Pfade eine Reihe von Brüchen auf. Filmgeschichte ist nicht gleich Kinogeschichte, die Verbindungen zur Fotografie und Malerei sind nicht die einzigen Bindeglieder, der Entwicklungsverlauf wird heute in eine viel längere Geschichte eingebaut, die einen stärkeren Bezug zur plastischen Kunst herstellen lässt.<sup>171</sup> Die Digitalisierung, so Thomas Elsaesser, stellt „eine Aufforderung zur Reflexion dar, zu einem Neu- und Überdenken der Mediengeschichte des 20. Jahrhunderts“. Viele Querverbindungen und

---

<sup>170</sup> Vgl. Daniela Klock: „Zukunft Kino“, in: *Zukunft Kino: figurationen- Intermedialität / Transmedialität*, <http://www.zukunftkino.com/figurationendoppel.pdf> (04.06. 2008) (besucht am 02.12. 2010), S. 1ff.

<sup>171</sup> Vgl. Thomas Elsaesser: „Interview“, in: *Zukunft Kino: Daniela Klock im Gespräch mit Thomas Elsaesser*, <http://www.zukunftkino.com/interviewelsaesser.htm> (09.10. 2010) (besucht am 02.12. 2010), S. 1.

Parallelentwicklungen sind in der Vergangenheit vernachlässigt worden, die Herausforderung für Medientheoretiker liegt nun darin begraben, diese ans Licht zu bringen. „Die Zukunft spielt sich in der Genealogie, in der Archäologie, in der Anthropologie ab, und daraus ergeben sich neue Zusammenhänge“.<sup>172</sup> Durch das Überdenken der Vergangenheit, das vielseitige Nachzeichnen der Transformationsprozesse, werden Verbindungen offenbar, die aktuelle Bestrebungen und Entwicklungen (Bsp. 3D) in deutlichem Konnex mit der Vergangenheit zeigen. Denn Experimente dieser Art sind bereits bei den Brüdern Lumière, Oskar Messter und verstärkt in den 1950er Jahren anzutreffen. Die heutigen ästhetischen Sehnsüchte, die dem Schaffen und Anschauen von Bildern zugrundeliegen, ähneln demnach denen der Vergangenheit. Durch den technologischen Fortschritt im Bereich der audiovisuellen Kunst sind wir in der Jetztzeit nun scheinbar näher dort angelangt, wo wir schon immer hinstrebten. Das Spielen mit den neuen Gestaltungsmöglichkeiten, das Schaffen von Mischformen, die Realität und Virtualität zusammenwachsen lassen und hierbei oftmals die dahinterliegende Technik offen zur Schau stellen, machen zum Teil Herstellungsverfahren sichtbar, die früher im Verborgenen lagen.<sup>173</sup> Der Film geht hierbei vielfältigste Verbindungen ein – Literatur, Philosophie, Theater, Film, Performance, Musik – all diese Künste scheinen sich unter digitalen Verhältnissen zu verbinden.<sup>174</sup> Die neuen Massenmedien stellen neue Anforderungen an die Menschen, sie dienen wie jeher als Trainingsmechanismen und sind dazu da, den Menschen mit diesen modernen Anforderungen an den Körper und die Sinne vertraut zu machen.<sup>175</sup> Das neuartige Universalmedium Software bedeutet zudem, dass der Film einerseits als eine analoge und darstellende Kunst verstanden werden kann, andererseits aber auch zur digitalen, bildenden Kunst avanciert.<sup>176</sup>

Die Veränderungen, die mit der Digitalisierung einhergehen, sind umfassender Natur und haben nahezu alle Bereiche menschlichen Erfahrens und Organisierens erfasst, und zudem unsere Lebensbereiche in bisher ungeahnter Dimension vernetzt. Die entscheidende Frage ist daher, wie wir mit diesen neuen Gegebenheiten in Zukunft umgehen werden. Und speziell im Bereich unserer Bilderkultur zeigt sich momentan deutlich, dass wir die uns zur Verfügung stehenden Mittel zwar nutzen, der markante Sprung in der Geschichte der technischen Bilder im Bewusstsein der Zuschauer aber noch gar nicht recht angekommen ist.<sup>177</sup> Jetzt und in der

---

<sup>172</sup> Vgl. Elsaesser, 2010, S. 1.

<sup>173</sup> Vgl. Kloock (online), 2008, S. 3.

<sup>174</sup> Vgl. ebenda, S. 4.

<sup>175</sup> Vgl. Elsaesser, 2010, S. 2.

<sup>176</sup> Vgl. Kloock (online), 2008, S. 4.

<sup>177</sup> Vgl. ebenda, S. 1.

Zukunft ist es aus diesem Grund von Bedeutung, wie diese fehlende Sensibilisierung auf die Differenzqualität der verschiedenen medialen Möglichkeiten ins Bewusstsein der Öffentlichkeit dringt, ob eine Sichtbarmachung wirklich stattfinden wird. Denn nur derart kann die neu erlangte Formenvielfalt in ihrem historischen wie gegenwärtigen und auch zukünftigen Facettenreichtum ausgestaltet und erhalten werden. In diesem Sinne wird die anspruchsvolle Aufgabe des Vermittelns und Kuratierens zu einem entscheidenden Faktor. Nicht nur um Aufmerksamkeiten zu steuern und überhaupt eine Wahrnehmung zu gewährleisten, sondern um darüber hinaus auch anzuleiten, aufzuklären, Verbindungen und Perspektiven aufzuzeigen. Das Gesamte, sowie das Einzelne nicht aus den Augen zu verlieren und somit Entwicklungsverläufe zu skizzieren und die uns umgebende Realität und Virtualität nicht nur oberflächlich, sondern tiefer gehend betrachten zu können.

Dieser Herausforderung müssen wir uns jedoch nicht nur im Medien- und Film-Bereich stellen. Vielseitig miteinander verwobene und komplex vernetzte Phänomene sind Teil unserer Lebenswelt geworden, einstige Gewissheiten im privaten wie im öffentlichen Bereich scheinen in unserer schnelllebigen und zunehmend undurchschaubaren Zeit verloren zu sein, was völlig neue Anforderungen an die Gesellschaft stellt. Im medialen, politischen, sozialen und wirtschaftlichen Bereich sind wir mit überaus komplexen Realitäten konfrontiert, die nicht nur neue Möglichkeiten aufzeigen, sondern auch bisher nicht gekannte Unsicherheiten mit sich bringen. Lutz Musner, Direktor und Programmleiter des IFK Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaften in Wien, formuliert in diesem Zusammenhang:

[...] Vor diesem Hintergrund lokaler wie internationaler Verwerfungen frage ich mich, wie wir mit verlorenen Gewissheiten im privaten wie im öffentlichen Leben umgehen sollen. Ich frage mich, in welcher Weise Humanwissenschaften all diese vielfältigen und ineinander verschlungenen Phänomene analysieren können, sodass nicht nur die Wissenschaften, sondern auch die Menschen profitieren. Und ich frage mich, wie dieser geistige Profit zu einer Orientierungshilfe für viele werden kann. Leichte Antworten darauf gibt es keine, da Wissenschaftsfortschritte und der Takt der alltäglichen Lebenswelten jeweils anderen Rhythmen folgen. Was jedoch für mich außer Frage steht, ist, dass wir WissenschaftlerInnen nicht nur im Fachjargon schreiben dürfen, sondern die Unsicherheiten unserer Zeit in gut verständliche Medienformate gießen müssen, die viele verstehen und nachvollziehen können.<sup>178</sup>

Wissenschaften und Medien, Kunst und Kultur, Gesellschaft und Politik, Wirtschaft und Technik – heute ist alles mit allem auf unendlich viele Arten miteinander verwoben und

---

<sup>178</sup> Lutz Musner: „Wie sollen wir mit verlorenen Gewissheiten umgehen?“, in: *Ich frage mich... Der Standard Album*, Wien, 27. November 2010, S. A 12.



strahlt wechselseitig aufeinander aus. Vermeintliche Stabilitäten sind kaum mehr zu erkennen, rasante Entwicklungen und Veränderungen prägen unser Dasein. Neue Möglichkeiten bringen gleichzeitig auch immer neue Ungewissheiten mit sich, deren Analyse und Sichtbarmachung halten mit der Geschwindigkeit des Voranschreitens nicht mehr mit. Interdisziplinäre Betrachtungsweisen sind wichtiger denn je, denn längst sind Phänomene nicht mehr nur einschichtig zu erklären, sondern bedürfen ihrer Komplexität entsprechend vernetzte, umfassendere Ansätze. Das, was sich in unserem Lebensalltag abspielt, findet immer auch im medialen und künstlerischen Bereich seinen Niederschlag – sei es nun inhaltlicher, technologischer, gesellschaftlicher, politischer, oder sozio-kultureller Natur. Es ist daher die Aufgabe der Kulturwissenschaften, und somit auch der Medien- und Filmwissenschaften, den vernetzten Phänomenen der Neuzeit auf den Grund zu gehen und Orientierungshilfen bereit zu stellen. Dies kann, wie Lutz Musner vom IFK formuliert hat, aber nur dann zu geistigem Profit werden, wenn die Wissenschaft den teilweise verhärteten Konkon der Fachwelt verlässt, in die Lebensrealität eindringt und sich der Gesellschaft derart präsentiert, sodass diese deren Analyse-Tätigkeit und Wissensweitergabe verstehen und somit davon profitieren kann.

Aktuell ist unser globales Dasein nicht zuletzt von unserem Zugang zu Medien und unseren Mediengebräuchen bestimmt. Das, was medial aufzufinden ist, existiert scheinbar wirklich, hat Relevanz, wird reflektiert. Dieser Umstand trifft nicht nur auf mediale Inhalte zu, sondern auch auf uns selbst. Findet sich eine Spur von mir im Netz, bin ich in der Gegenwart angekommen, auffindbar, zeigt die Suchmaschine eine Leerstelle, ist das nahezu suspekt. Das schnelle Finden und Gefunden werden wird zum entscheidenden Faktor. Unsere Aufmerksamkeitsspannen werden in unserer reizüberfluteten Kultur immer kürzer. Alles muss schnell gehen und der Mensch darf dabei nicht außer Atem geraten, muss der unglaublichen Beschleunigung unseres Daseins stets folgen und up to date sein, denn Nichtaktualität und Langsamkeit gilt als verpönt. Diese gehetzte, chaotische und an Reizen überbrodelnde Lebensrealität kann sehr anregend sein, viel Neues bringen und für Spannung sorgen – so wie das gute Actionfilme im Kino schon immer unter Beweis stellten. Sinnes- und Nervenreizung sind befriedigend und lustvoll. Ein durchgehendes Übermaß davon verlangt jedoch nach einem Ausgleich, nach Entschleunigung, nach einem Rückzugsort.

Und genau in diesem Gegensatzpaar der Reizung und Entspannung findet sich auch heute noch das einzigartige Potenzial des Kinos. Gemeint ist hier sowohl das Kino als Sammlung

aller Filme, als auch das Kino als konkreter Ort für das Anschauen von Filmen. Das Kino war immer schon Ort der Sinnreizung, der Spannung und des Spektakels. Gleichzeitig war es stets ein besonderer gesellschaftlicher Raum, ein Rückzugsort, der uns tatsächlich aus dem Alltagsdasein entwinden lässt und dem filmischen Raum auf der Leinwand uneingeschränkte Dominanz zugesteht. Und genau in diesem besonderen Zusammenspiel liegen wie in der Vergangenheit die Chancen für das Kino der Zukunft.

Die steigenden Besuchszahlen beweisen, dass das Kino nach wie vor als Ort des Filmsehens genutzt und das ins Kino Gehen als eine bewusste Art der Freizeitgestaltung gewählt wird. Dabei werden gleich mehrere Bedürfnisse und Sehnsüchte befriedigt: Zum einen locken die speziellen Filme und diversen Programmangebote die Zuseher ins Kino. Das Anschauen spezifischer Filme steht hierbei im Mittelpunkt. Darüber hinaus scheint das Kino besonders in Krisenzeiten, in Zeiten des Umbruchs und Zeiten der Beschleunigung der modernen Welt dafür prädestiniert zu sein, als gesellschaftlicher Rückzugsraum zu fungieren, der uns tatsächlich unseren Alltag und die uns umgebende Realität vergessen lässt.

Das Kino und die darin zu sehenden Filme ermöglichen es uns aber auch, über unsere Ängste und Sehnsüchte, über gesellschaftliche und politische Zustände zu reflektieren. Und gerade in Zeiten des Umbruchs bestand die besondere Stärke des Kinos darin, ein Reflex seiner Zeit und eine Replik auf sie zu sein. Die neuartige Gestaltung unseres globalen Daseins und die damit einhergehenden Veränderungen der Gegenwart finden demnach auch im Kino ihren Niederschlag. Dieser kann inhaltlich-ästhetischer Natur sein und sich in den Filmen selbst finden und macht sie somit zu einer wichtigen Form der Erinnerungskultur. Hinweise darauf lassen sich in deren thematischen Ausrichtungen genauso erkennen, wie in ihren speziellen Herstellungs- und Erzählstrategien. Er kann aber auch gesellschaftlicher Natur sein und dem Kino in seiner soziokulturellen Bedeutung als Rückzugs- und Gemeinschaftsraum, als Ort der Zerstreuung, aber auch Auseinandersetzung wieder mehr Gewicht verleihen.

Im Kino treffen all die genannten Facetten aufeinander. Das Kino ist somit in seiner kulturellen, sowie gesellschaftlichen Bedeutung wichtig und wird vom Publikum, sei es bewusst, oder unbewusst deswegen aufgesucht, so wie es in der Geschichte des Kinos schon immer gewesen ist.

Herausforderungen, denen sich das Kino der Neuzeit stellen muss:

Die Besonderheit des Kinos und des Kinoraumes

*Erstens* wird es in unserer angebotsreichen (Medien)Gesellschaft immer wichtiger werden, dass das Kino auf seine Einzigartigkeit verweist. Denn nur im Kinoraum mit seinen speziellen

Gegebenheiten sind die Filme auch heute noch alleiniges Anschauungsziel. Der Film ist Moment des Kinos, Film im Fernsehen ist nie allein, nur ein Teil einer gleichzeitig gesendeten Menge. So auch am Computer, der eigentlich Arbeitsmaschine, mittlerweile auch Unterhaltungsmaschine ist. Und beide wiederum befinden sich in Räumlichkeiten, die gleichzeitig zahlreiche andere Nutzungsmöglichkeiten bieten, und eben nicht nur dem Filmschauen vorbehalten sind.<sup>179</sup> Die Zuseher verlassen ihre Arbeits- und Wohnräume und begeben sich demnach bewusst ins Kino, das über den Kinosaal hinweg zu einem besonderen Unterhaltungs- und gleichzeitig Rückzugsraum wird. Denn die Kinobesucher, die für die Zeit der Filmvorführung eine Gesellschaft bilden, sehen in der Erweiterung des Kinoraums eine zweite Funktion erfüllt, wenn das Gebäude an sich zum Aufenthaltsort wird, der zum Verweilen einlädt und sich über andere gastronomische, oder kulturelle Angebote als Treffpunkt etabliert.

#### Die Vielfalt der Kinoformen und Programmangebote

*Zweitens* muss das Kino in der ihm eigenen Differenziertheit und Komplexität verstanden werden. Und daher als realer Ort vielgestaltig vorhanden sein, um seinen Formen- und Themenreichtum so ausspielen zu können, wie uns die Realität und mittlerweile auch Virtualität heute entgegentritt. Gleichzeitig muss hierbei in gesamtheitlichen Dimensionen gedacht werden, sodass über historische wie gegenwärtige Entwicklungslinien Verbindungen und Zusammenhänge offenbar werden, die zudem in die Zukunft verweisen. Diese Bedingung resultiert demnach in der Forderung nach einer lebendigen und somit vielgestaltigen Kinolandschaft. Denn nur in der dort anzutreffenden Vielfalt an Kinoformen und Programmgestaltungen wird der Vielheit und Vielfalt des Publikums, sowie der Vielheit und Vielfalt an Filmen und Filmformaten Rechnung getragen.

#### Unterschiede vermitteln – die Tätigkeit des Kuratierens

*Drittens* ist es heute notwendig, die Aufmerksamkeit gezielt auf das Kino und seine besonderen Qualitäten zu lenken, damit es im schier unüberschaubaren, audiovisuellen Angebot überhaupt wahrgenommen wird. Um als Zuseher überhaupt eine Auswahl treffen zu können, müssen zwei Bedingungen erfüllt sein: Ich muss über die verschiedenen Möglichkeiten Bescheid wissen. Und ich muss die Unterschiede zwischen den jeweiligen

---

<sup>179</sup> Vgl. Marc Ries: „Zur Verströmung des Films an für ihn uneigentlichen Orten: Geoästhetische Reflexionen zu Kino und Gegenwart“, in: *Nach dem Film. No 5: Werkstatt Filmwissenschaft*, <http://www.nachdemfilm.de/content/zur-verstr%C3%B6mung-des-films-f%C3%BCr-ihn-uneigentliche-orte> (01.09. 2004) (besucht am 20.08. 2010).

Angeboten erkennen können. Mit diesem Wissen ausgestattet, kann bewusst eine Entscheidung getroffen werden. Das Überangebot und der Variantenreichtum heutiger Medien-Angebote und -Kanäle machen eine gezielte Auswahl aber immer schwieriger. Das Publikum ist kaum mehr in der Lage, sich einen Überblick zu verschaffen. Zudem wird es schwieriger, mit den rasanten technologischen Entwicklungen, die auch unsere Bilderkultur nachhaltig verändert haben, Schritt zu halten. Umberto Eco merkt in diesem Zusammenhang an, dass das eigentliche Phänomen gar nicht die neuen Technologien an sich sind, sondern die Geschwindigkeit, mit der sie einander ersetzen.<sup>180</sup> Dieses permanente und immer schneller stattfindende Ersetzen führt außerdem dazu, dass wir uns als Nutzer den Differenzqualitäten eines jeden Mediums kaum mehr bewusst sind. Das heißt, der Medienkonsument von heute ist oft gar nicht mehr in der Lage, die Unterschiede zwischen den jeweiligen Angeboten zu reflektieren. Das bedeutet für den Film im Allgemeinen und für das Kino im Speziellen, dass gezielte Bewusstmachung und somit die Tätigkeit des Kuratierens und Vermittelns zunehmend an Wichtigkeit gewinnen. Und das nicht nur, um Aufmerksamkeiten zu steuern, sondern auch um Orientierungshilfen geben zu können, die differenzierte Betrachtungsweisen ermöglichen und somit tatsächliche Auswahloptionen aufzuzeigen. Im Medien-, Film- und Kinobereich sind daher die Wissenschaften und Bildungseinrichtungen dazu aufgerufen, an dieser Bewusstmachung mitzuarbeiten und Medienkunde als gesellschaftlich und kulturell bedeutendes Gebiet in der öffentlichen Diskussion zu verankern und den engen Kreis der Fachwelt zu verlassen. Gleichzeitig liegt es an den Kinobetreibern und ihren Vertretungen, sowie an der Kulturpolitik, sich gemeinsam den Anforderungen zu widmen, die die Audiovisualität der Neuzeit und die Zukunft des Kinos an sie stellen. Denn nur so können die Gestaltung und der Erhalt einer lebendigen Film- und Kinokultur auch künftig gewährleistet sein. Ein besonderes Augenmerk muss hierbei zudem auf die junge Generation gelegt werden. Auf das Publikum, das inmitten der Digitalisierung aufwächst und deren audiovisuelle Konditionierung über andere Pfade verläuft, als dies zuvor der Fall gewesen ist. Speziell ihnen müssen bisherige Entwicklungslinien aufgezeigt werden, um sie mit der Fähigkeit auszustatten, medial differenzieren zu können. Denn besonders an ihnen wird sich zeigen, wie die Digitalisierung unser Medien- und Rezeptionsverhalten künftig noch verändern wird, und ob wir in der Lage sein werden, unsere Film- und Kinokultur in ihrer Gesamtheit zu bewahren und lebendig zu halten. Ob es also ein Nebeneinander von alt und neu, modern und historisch

---

<sup>180</sup> Umberto Eco: „Interview“, in: *faz.net: Im Gespräch: Umberto Eco*, <http://www.faz.net/s/RubD3A1C56FC2F14794AA21336F72054101/Doc~E1C38D6D5FA81405C80DA32D360CF89E6~ATpl~Ecommon~Scontent.html> (12.12.2010) (besucht am 12.12. 2010).

weiterhin geben wird, das in seiner technischen, materiellen und inhaltlichen Gestaltungsvielfalt auch der dem Kino seit jeher zugeschriebenen Vielfalt gerecht wird.

#### Die Integration neuer technologischer Möglichkeiten

*Viertens* wird es entscheidend sein, wie wir die technologischen Möglichkeiten der Neuzeit im Kulturbereich nutzen und in das bestehende Angebot integrieren. Wie wir auf das Publikum zugehen und auf die Veränderungen reagieren. Dieser Aspekt ist im Besonderen für die junge Generation von Relevanz, denen die Kultureinrichtungen zusätzlich dort begegnen müssen, wo ihre technologische, kulturelle und mediale Sozialisation stattfindet: im Bereich der neuen Technologien. Peter Weibel, der seit 1999 Vorstand des Zentrums für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe ist, hat in einem Interview zur Bildungskrise angemerkt, dass die Jugend als aktive User in einer völlig anderen technischen Umgebung aufwächst und man daher verstärkt Angebote in diese Richtung setzen muss:

[...] Wenn man beispielsweise ein clipartiges Onlineportal für die besten Wissenschaftsfilme macht, für Diskussionen, Interviews mit bedeutenden Persönlichkeiten, spannende Experimente, könnten die Jugendlichen das mit dem iPhone abhören, zurücksenden, nachfragen.<sup>181</sup>

Und auch das Museum der Zukunft muss sich seiner Ansicht nach verändern, und auch wenn es Vergangenes zeigt, nicht ausschließlich in der Vergangenheit verhaftet bleiben:

[...]Ein Museum ist ein geschlossenes System, das ich nur zu bestimmten Zeiten besuchen kann. Das bewährt sich heute aber nicht mehr. Man muss das Museum technisch öffnen, die Raum-Zeit-Struktur durchbrechen. Ich muss jederzeit ins Museum gehen können: nicht physisch, aber durch das Netzangebot. Und das nächste Mal, wenn ich dann real ins Museum gehe, dann finde ich neben dem Bild, dem Objekt eine Ziffer, ein "quick response". Das fotografiere ich mit meinem Handy und bekomme Informationen, die ich zu Hause noch anschauen kann. Der Besucher muss auch im Museum ein Sender, ein User sein, egal, ob es sich um alte oder neue Kunstwerke handelt. Wir machen das im ZKM (Zentrum für Kunst und Medien in Karlsruhe) sehr erfolgreich. In einer Stadt mit 280.000 Einwohnern haben wir 240.000 Besucher. Ein Jugendlicher, der im Hightech-Environment aufwächst, den werden im Museum ein paar Blätter an der Wand und Steine am Boden wenig beeindruckend. Aber mithilfe der zeitgenössischen Umwelt wird er die alte Kunst entdecken. Museen müssen Jugendliche abholen: Aber nicht, indem sie von berühmten Film- oder Popstars Bilder zeigen, weil die nebenbei auch fotografieren oder malen. Dann machen sie das Gleiche wie das Fernsehen: Sie banalisieren. Man muss den Menschen sagen: Die Kunst ist das Wertvolle.<sup>182</sup>

---

<sup>181</sup> Peter Weibel: „Castingshows sind die Universitäten für Aufsteiger“, in: *derStandard.at/Kultur*, <http://derstandard.at/1291454824168/Interview-mit-Peter-Weibel-Castingshows-sind-Universitaeten-fuer-Aufsteiger> (11./12. Dezember 2010) (besucht am 12.12. 2010).

<sup>182</sup> Ebenda.

Diese neuen Anforderungen treffen ebenso auf den Film- und Kinobereich zu. Das bedeutet, dass direkt im Kino genauso wie außerhalb eine ergänzende Integration der neuen technologischen Möglichkeiten geschehen muss. Im Kino selbst gilt es, die digitale Zusatzausrüstung in der Filmvorführung flächendeckend zu realisieren, um das Programmangebot auch in Zukunft möglichst breit gefächert und um einige Alternativen erweitert gestalten zu können. In der Filmvermittlung verlangt dies zudem, Kinematheken, Filmmuseen, oder Archive digital zugänglich zu machen, um der Zeit entsprechend für die Öffentlichkeit sicht- und erreichbar zu sein. Bisher bewährte Ausstellungskonzeptionen und neue Vermittlungsstrategien könnten einander somit effektiv begegnen und das Publikum mit historischen, gegenwärtigen und zukünftigen Perspektiven und Entwicklungslinien in Verbindung bringen.

Die Zukunftsperspektiven für das Kino werden im Heute gestaltet. So wird die künftige Kinolandschaft in Wien von dem geprägt sein, wie dem derzeit stattfindenden Medienumbruch im Film- und Kino-Bereich begegnet wird. Welche kulturpolitischen Maßnahmen gesetzt werden, um diese spezielle Unterhaltungs- und Erinnerungskultur zu bewahren und lebendig zu halten. Dabei wird entscheidend sein, ob wir den Fokus auf die Maximierung im Gewinn legen und vorrangig technologisch-visuellen Sensationen nachjagen. Oder ob wir differenzierter vorgehen und den ökonomischen Erfolg, die Sensation, sowie die Unterhaltung auch weiterhin mit dem Kombinieren, was das Kino zusätzlich zu bieten hat. Ob wir auch leise Töne zulassen, schwierige Formen und Themen. Und ob wir Altes wie Neues als Anschauungsmaterial heranziehen, es in seiner Formenvielfalt bewahren und miteinander auch künftig in Verbindung setzen.

Die Betrachtung der Kinosituation in Wien hat gezeigt, dass die Stadt über eine außerordentlich lebendige und somit vielgestaltige Kinolandschaft verfügt. Gleichzeitig wurde ersichtlich, dass deren Erhalt, sowie deren moderne, der Zeit entsprechende Ausgestaltung von einer Reihe notwendiger Adaptierungen abhängt, die der technologische Fortschritt und die damit einhergehenden Veränderungen im Film- und Kinobereich der Zukunft mit sich bringen.

Die nunmehr aktuell vom Österreichischen Filminstitut vorliegenden Daten des Filmwirtschaftsberichtes 2010 zeigen folgende Tendenzen und Anforderungen:

Die Kinobesuchszahlen sind in Österreich angestiegen und erzielten 2009 mit mehr als 18 Mio. Besuchern ein deutliches Plus von 22% gegenüber dem Jahr 2008.<sup>183</sup>

Die Anzahl der Kinobesuche ist auch innerhalb der 27 EU-Mitgliedstaaten um sechs Prozent gestiegen.<sup>184</sup> Das EU Bruttoeinspielergebnis hat mit 6,27 Mrd. Euro einen neuen Höchststand erzielt und weist damit einen Zuwachs von 12% gegenüber dem Vorjahr auf.

Gleichzeitig muss in diesem Zusammenhang jedoch festgestellt werden, dass der europäische Film lediglich einen EU-Marktanteil von 26,7% erzielt hat, was dem niedrigsten Besucheranteil seit 2005 entspricht.

Diese Tendenz ist auch innerhalb Österreichs festzustellen und liegt darin begründet, dass auch 2009 US-amerikanische Produktionen den Markt beherrscht haben. In konkreten Zahlen zeigt sich dies hierzulande insofern, als dass US-Filme mit 44% des Angebots, 76% des Besuchermarktes erreichen. Europäische Filme erzielen mit 52% des Angebots lediglich 24% der Besuche. Das prozentuelle Verhältnis zwischen US-amerikanischen und europäischen Produktionen bleibt demnach weitgehend unverändert.<sup>185</sup>

Innerhalb des europäischen Angebots dominieren 2009 in Österreichs Kino neben heimischen Produktionen vor allem deutsche Filme (49 Erstaufführungen) neben französischen (26) und britischen (12) Produktionen. Bemerkenswert sind zudem 19 Erstaufführungen türkischer Filme.<sup>186</sup>

Der österreichische Film hat sich im Jahr 2009 positiv behauptet: Mit 45 Produktionen waren so viele heimische Filme wie schon lange nicht mehr in den Kinos zu sehen. Insgesamt stellen sie mit dieser erhöhten Anzahl 14% des Gesamtangebots und erreichen damit einen Marktanteil von 7.7% (innerhalb der Europäischen Union sogar einen Marktanteil von 33,5%, was einen deutlichen Anstieg zu den 25% im Vorjahr darstellt).<sup>187</sup>

Der Erfolg der Ö-Filme zeigt sich auch im Bereich der Besuchszahlen im Ausland: Mit weit über 5 Mio. verkaufter Tickets konnte das Ergebnis von 2008 auf das 2,5-fache gesteigert werden. Diese positiven Entwicklungen im Bereich des Ö-Films spiegeln sich demnach auf mehreren Ebenen wider: mehr Produktionen an sich, erhöhter Kinoanteil im In- und Ausland, erhöhte Zuschauerakzeptanz und somit ein höherer Marktanteil innerhalb und außerhalb der

---

<sup>183</sup> Vgl. Österreichisches Filminstitut: *Filmwirtschaftsbericht Österreich 2010. facts + figures 2009*, <http://www.filminstitut.at/de/filmwirtschaftsberichte/> S.10. (Dezember 2010) (besucht am 12.12.2010).

<sup>184</sup> Vgl. ebenda, S. 11.

<sup>185</sup> Vgl. ebenda, S. 39.

<sup>186</sup> Vgl. ebenda, S. 39.

<sup>187</sup> Vgl. ebenda, S. 37.

Grenzen, zudem verstärkte Festivalpräsenz und -Preise und zusätzlich eine verstärkte Programmierung im Öffentlich-Rechtlichen Fernsehen. Denn auch der ORF zeigte im Jahr 2009 mit 41 geförderten Produktionen deutlich mehr einheimisches Material als im Jahr davor. Besonders im Spielfilm-Bereich ist der Anstieg bemerkenswert, hier hat man von 21 Filmen 2008 auf 32 aufgestockt.<sup>188</sup> Dieser Trend setzt sich auch im ökonomisch wichtigen Bereich der Sekundärverwertung fort, wo vor allem die DVD-Reihe „Der Österreichische Film – Edition der Standard“ mit mittlerweile fast einer Million verkaufter Exemplare positiv reüssieren konnte. Hierbei erzielten die spezifischen Filme mit nur 0,1% des gesamten DVD-Angebots einen ungleich hohen Marktanteil von ca. 6% im DVD-Segment.<sup>189</sup>

Auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass das Zahlenmaterial zwar Schätzungen im Videotheken und DVD-Bereich beinhaltet, der Online-Bereich aber leider vollkommen ausgespart wird. Exakte Daten sind hierfür weltweit kaum zu erhalten, aufgrund der steigenden Bedeutung des „Video on Demand“-Bereichs wäre allerdings eine Tendenz-Prognose erfreulich, die Erfahrungen in den USA und UK könnten hierfür herangezogen werden.

Für den Verleihsektor gibt es jedenfalls ausreichend Datenmaterial. Und genauso wie in den Jahren zuvor lassen sich 2009 bei den diversen Verleihern und den damit in Verbindung stehenden Kinos bzw. Konzernen und Kinoketten folgende Dominanz-Verhältnisse erkennen:

Im Jahr 2009 waren es 26 Verleihfirmen (verbundene Unternehmen werden getrennt ausgewiesen), die Filme in österreichische Kinos gebracht haben. Davon haben allerdings 15% jeweils weniger als 1% Marktanteil realisieren können. Die sechs Majors, bis auf Constantin alle österreichische Firmen mit amerikanischen Eigentümern, haben erneut deutlich mehr als 80% Marktanteil. Gemeinsam haben diese sechs Verleihfirmen 139 der insgesamt in Österreich gezeigten 339 Filme verliehen.<sup>190</sup>

Die Anzahl der im Kino zu sehenden Filme ist 2009 demnach wieder gestiegen und zwar von 324 auf 339, die dominante Stellung der US-Verleihe und der Constantin Group bleibt gegenüber dem Vorjahr relativ unverändert. Betrachtet man zusätzlich erneut die Marktanteile der in Österreich im Kino zu sehenden, erstaufgeführten Filme nach ihrer Herkunft, so zeigen sich drei Aspekte, die im Sinne einer lebendigen und vielgestaltigen Kinolandschaft

---

<sup>188</sup> Vgl. Österreichisches Filminstitut: *Filmwirtschaftsbericht Österreich 2010. facts + figures 2009*, <http://www.filminstitut.at/de/filmwirtschaftsberichte/> S.47. (Dezember 2010) (besucht am 12.12.2010)

<sup>189</sup> Vgl. ebenda, S. 46.

<sup>190</sup> Ebenda, S. 33.



besonders zu bedenken sind: US-Filme stellen rund 44% des Angebots und erreichen damit fast 76% Marktanteil. Europäische Filme machen 52% des Angebots aus und erzielen einen Marktanteil von bescheidenen 24%.<sup>191</sup> Die Welt besteht aber nicht nur aus der im Filmangebot dominierenden USA und Europa. Die mageren 3-4% die hierzulande für das Weltkino übrig bleiben, erreichen einen Marktanteil von 0,1% – dieser Umstand sollte aufhorchen lassen.

Die Besuchszahlen in Europa weisen ähnliche Verteilungsverhältnisse auf. Dabei lässt sich zudem erkennen, dass auch die europäische Kinolandschaft 2009 mehr denn je von Blockbustern geprägt war. So ist die Zahl der Filme mit über 5 Millionen Besuchen von 34 auf 42 angestiegen, außerdem hat sich der Marktanteil der Top 100 Filme von 69% auf 75% erhöht. Betrachtet man die Spitzenreiter innerhalb dieser Kino-Charts so ist außerdem zu erkennen, dass sich zahlreiche Sequels bzw. Spin-Offs von erfolgreichen Blockbustern auch 2009 positiv vermarkten ließen (8 in den Top 20). Zudem wurden drei der Top 5 Filme in 3D produziert und in entsprechenden Kinos gezeigt.<sup>192</sup>

Hinsichtlich der Digitalisierung im Kinobereich lassen sich 2009 für Österreich folgende Entwicklungen erkennen: Mit dem Ende des Jahres waren hierzulande 257 der 577 Kinosäle digitalisiert, 97 davon als 3D-Säle. Damit sind mittlerweile fast 45% der Kinosäle auf die neue Technologie umgerüstet. Im Jahr 2008 waren es erst 83 Säle bzw. 14%. Bei kleinen Kinos mit ein bis zwei Sälen liegt die Digitalisierungsquote bei lediglich 9%.

In diesem Zusammenhang sind zwei Aspekte besonders wichtig:

Wenn 45% der Säle umgerüstet sind und diese mehrheitlich im Bereich der Großsaalkinos und somit Multiplexe und Konzernkinos liegt, ist die Dominanz dieser Kinoformen und des darin gebotenen Filmangebots auch im Bereich der neuen Vorführtechnologie nach wie vor deutlich zu erkennen. Zusätzlich ist es für die künftige Entwicklung interessant, wenn nicht gar entscheidend, ob diese Kinos auch weiterhin auf analoge und zusätzlich digitale Vorführapparaturen setzen, oder ob ein langfristiger Erhalt der analogen Möglichkeiten gar nicht der Zielsetzung entspricht (was dem Erhalt der Kino- und Filmkultur wenig förderlich wäre). Zudem hat die Digitalisierung schon jetzt Auswirkungen auf die Gestaltung der Kinolandschaft, die alsbald noch deutlicher zu erkennen sein werden:

---

<sup>191</sup>Vgl. Österreichisches Filminstitut: *Filmwirtschaftsbericht Österreich 2010. facts + figures 2009*, <http://www.filminstitut.at/de/filmwirtschaftsberichte/> S. 39. (Dezember 2010) (besucht am 12.12.2010)

<sup>192</sup> Vgl. ebenda, S. 87.

Mit der teuren Digitalisierung ist eine weitere Strukturveränderung der heimischen Kinolandschaft zu erwarten, da vor allem Erstaufführungskinos über höhere Ticketpreise und VPFs (Virtual Print Fees) der amerikanischen Verleihfirmen eine rasche Amortisation ihrer Investitionen erwarten dürfen.

Die vereinzelt mit digitaler Technik ausgestatteten Programm- und Arthouse-Kinos verwenden häufig Technologien, die nicht den amerikanischen Standards entsprechen. Zusätzlich werden die zunehmende Verbreitung von Filmen in digitaler Form und der kürzere Einsatz in den Kinos dieser Konzentration weitere Dynamik verleihen. 2009 wurden erst zwei Filme ausschließlich digital vertrieben, 190 Filme aber bereits digital und analog angeboten. Da die VerleiherInnen aus Kostengründen den digitalen Vertrieb verstärken werden, ist zu erwarten, dass das Angebot an analogen Filmen für die Kinos zunehmend knapper wird. Damit wird für die kleineren Kinos, die Programm- und Arthouse-Kinos, die im Regelfall die Versorgung mit Kinos außerhalb der Städte sicherstellen, die ökonomische Situation schwieriger.<sup>193</sup>

Die Programmkinos sind jedoch nicht nur für die Versorgung außerhalb der Städte wichtig, sondern haben zudem im städtischen Bereich und so auch in Wien besondere Aufgaben und Funktionen inne, die sich von denen der Kinocenter deutlich unterscheiden. Und gerade diese Kinos sorgen für die notwendige Verbreiterung des zu sehenden Film-Angebots. Sie sind es, die vorrangig kulturell relevante heimische wie internationale Filme zeigen, die mit Festivals besondere Akzente setzen und das vernachlässigte Weltkino und den Dokumentarfilm als fixen Bestandteil der Kinokultur wahrnehmen. Ohne ihr Zutun könnte sich die Wiener Kinolandschaft nicht mit den Adjektiven lebendig und vielfältig schmücken, und ohne ihre filmvermittelnden Tätigkeiten wird das Publikum zukünftig nicht mehr in der Lage sein, Film- und Kinogeschichte in ihrer Gesamtheit wahrnehmen zu können. Für Österreich und somit auch für Wien darf man daher nur hoffen, dass aus den Versäumnissen der Vergangenheit gelernt wird und die Finanzierungsfrage im Bereich der Digitalisierung von Programmkinos alsbald in einem überlegten und mehrschichtig greifenden Fördermodell geklärt wird. Positiv zu bemerken ist, dass durch die neu gegründete Initiative „IG Programmokino“ im Rahmen der Viennale 2010 erstmals mediale Aufmerksamkeit erregt wurde, die einer Bewusstmachung zuarbeitet, die die Chancen, aber auch Gefahren für das Kino der Zukunft gleichermaßen aufzeigt. Die Digitalisierung und somit Zusatzausrüstung im Bereich der Vorführtechnik ist nicht nur für den Fortbestand der Programmkinos entscheidend, sondern geht gleichermaßen mit dem Erhalt der lebendigen Kinolandschaft von Wien einher. Daher bildet der Forderkatalog der „IG Programmokino“, der sich an Bundesministerin Claudia Schmied richtet, den Abschluss dieser Arbeit:

---

<sup>193</sup> Österreichisches Filminstitut: *Filmwirtschaftsbericht Österreich 2010. facts + figures 2009*, <http://www.filminstitut.at/de/filmwirtschaftsberichte/> S. 31. (Dezember 2010) (besucht am 12.12.2010)

Als erster Punkt wird die Erhöhung der Jahresförderung der Programmkinos gefordert. Diese beträgt bisher maximal € 35.000, eine Erhöhung auf maximal € 50.000 wird angestrebt.

Für eine entsprechende Förderung kommen folgende Programmkriterien zum Tragen:

Die Kinos müssen mindesten 30% europäisches Programm bieten (Der Nachweis erfolgt durch die Mitgliedschaft bei Europa Cinema), zudem muss der Spielplan zumindest 5% österreichischer Filme berücksichtigen. Mindestens sieben Spieltage müssen mit Festivals oder festivalähnlichen Veranstaltungen ausgefüllt sein. Des Weiteren müssen in Städten über 100.000 Einwohner mindestens 50% der Filme in Originalversion (bei nicht deutschsprachigen Filmen), oder in Originalversion mit Untertiteln laufen. Pro Saal und Jahr sollen zudem mindestens zwei Dokumentarfilme auf dem Programm stehen. Die betreffenden Programmkinos dürfen maximal über vier Säle pro Standort verfügen und müssen in ihrer Spielplangestaltung auch das so genannte Weltkino repräsentieren – das sind Filme, die nicht aus Europa, den USA, oder Kanada stammen. Außerdem ist es erforderlich, dass neben dem regulären Spielplan spezielle vermittelnde Programme und Veranstaltungen stattfinden. Die Programmkinos verpflichten sich außerdem dazu, auch nach der Digitalisierung die Beibehaltung der 35-mm-Projektion zu gewährleisten.

Der zweite Hauptpunkt betrifft die Finanzierungsproblematik der Digitalisierung an sich. In diesem Zusammenhang wird bei angenommenen Umrüstungsgrundkosten von € 80.000 pro Kinosaal eine angemessene Förderung verlangt. Um eine Unabhängigkeit des Programms auch weiterhin zu gewährleisten und somit alternativen Content spielen zu können, fordert die IG Programmokino daher eine Förderung von € 40.000 für den jeweils ersten Saal eines Kinos und für alle weiteren Säle € 25.000 vom Bund, wobei die Länder nicht aus ihrer Pflicht entlassen werden sollten.<sup>194</sup>

Neben diesem Forderkatalog versuchen die Programmkinos aktuell mit einer speziellen Sonderveranstaltung für Aufmerksamkeit zu sorgen: Diese findet am 14. Jänner 2011 bundesweit unter dem Titel ‚Nacht der Programmkinos‘ statt (man orientiert sich hierbei anscheinend an den mittlerweile erfolgreichen Marken ‚Lange Nacht der Museen‘ und ‚Lange Nacht der Kirchen‘). In einer Aussendung des Stadtkinos Wien heißt es hierzu:

Eine Nacht der ‚offenen Tür‘ in all jenen Kinos, die seit vielen Jahren dafür sorgen, dass die Reichhaltigkeit des heimischen Filmprogramms erhalten bleibt, Premieren, Sonderveranstaltungen, Publikumsgespräche – dies alles bei freiem Eintritt: Am 14. Jänner 2011 präsentieren die Programmkinos ab 21.00 Uhr im ganzen Bundesgebiet,

---

<sup>194</sup> IG Programmokino: *Forderkatalog*, <http://www.viennale.at/cgi-bin/file.pl?id=400> (02.11. 2010) (besucht am 12.12. 2010).

was es heißt, für Autorenkino und gegen den ewiggleichen Mainstream anzutreten. Und das in durchaus prekären Zeiten: Erst kürzlich formierte sich die IG PROGRAMMKINO mit dem Ziel, längst notwendige stärkere Unterstützung für aufwändige Vermittlungstätigkeit und für die Digitalisierung von Programmkinosälen im ganzen Land zu fordern.<sup>195</sup>

Zusätzlich läuft derzeit im Gartenbaukino vor jeder Filmvorführung ein spezieller Spot, der auf die prekäre Situation besagter Institutionen verweist: Zu sehen sind dabei aktuelle Ansichten auf die ehemaligen Standorte von Programmkinos, die bereits schließen mussten, wobei die entsprechenden Kinonamen und Existenzdaten eingeblendet werden.

All diese Maßnahmen zeigen, dass von Seiten der Kinobetreiber versucht wird, mit ihren Leistungen und Anliegen öffentliche Aufmerksamkeit zu erregen. Hier gerät etwas in Bewegung, ein positiver und schon lange notwendiger Aspekt. Bei dieser jetzt stattfindenden Vermittlung nach außen hin sollte darauf geachtet werden, dass diese nicht nur fachlich involvierte Personengruppen und das schon vorhandene Stammpublikum der Programmkinos erreicht. Denn den oben erwähnten Kinospot sah ich direkt in einem Programmkino, über die ‚Nacht der Programmkinos‘ habe ich in einer Aussendung des Stadtkinos erfahren, der Forderkatalog der ‚IG Programmokino‘ ist mir über die Viennale-Webseite zugänglich geworden. Dies alles sind sehr spezifische und themenaffine Medienkanäle, die von Personen genutzt werden, die ohnehin einen Bezug zum Programmkino und dem Kino an sich haben. Es sollte daher ein wichtiges Ziel sein, über diese speziellen Vermittlungswege hinweg Öffentlichkeitsarbeit zu betreiben, sodass über eine breite Aufmerksamkeitssteuerung neues Publikum hinzugewonnen werden kann. Für Kulturbetriebe und auch das Kino ist es heute unerlässlich, modernes Marketing Know-How für ihre spezifischen Agenden zu nutzen. Kuratieren und Vermitteln muss in dem Sinn auch mit professioneller und somit vielseitiger PR- und Öffentlichkeitsarbeit einhergehen.

Es wird sich zeigen, wie die Kinobetreiber und ihre Vertretungen, sowie der Verleih-Sektor, die Kulturpolitik und auch die Filmarchivare und Kuratoren auf die an sie gestellten Anforderungen reagieren und ob es ihnen gelingt, die Kinokultur in ihrem vielseitigen Charakter in die Zukunft zu transferieren.

---

<sup>195</sup> apomat\* büro für kommunikation: *Presseinformation Stadtkino Wien – 16. Dezember 2010: Sonderveranstaltung / Die Nacht der Programmkinos*, E-Mail-Aussendung vom 16. Dezember 2010.

## 7. Bibliographie

Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. 2003.

Balázs, Béla: *Der Geist des Films*, Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch wissenschaft Suhrkamp Verlag 2001.

Bazin, André: *Was ist Film?*, Berlin: Alexander Verlag 2004.

Benjamin, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: *Walter Benjamin Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*, Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch Suhrkamp Verlag 1974.

Berners-Lee, Tim: „Interview“, in: *Der Spiegel*, 30/1998.

Biskind, Peter: *Easy Riders, Raging Bulls. How the Sex 'n' Drugs 'n' Rock 'n' Roll Generation Saved Hollywood*, USA, London: Bloomsbury Publishing Plc 1999.

Bordwell, David / Thompson, Kristin: *Film Art. An Introduction – Third Edition*, USA: McGraw-Hill 1990.

Büttner, Elisabeth / Dewald, Christian: *Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945*, Salzburg und Wien: Residenz Verlag 2002.

Crary, Jonathan: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1996.

Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch wissenschaft Suhrkamp Verlag 1997.

Dewald, Christian / Schwarz, Werner Michael (Hg.): *Prater Kino Welt. Der Wiener Prater und die Geschichte des Kinos*, Wien: verlag filmarchiv austria 2005.

Diederichs, Helmut H. (Hg.): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch wissenschaft Suhrkamp Verlag 2004.

Elsaesser, Thomas: „Das Digitale und das Kino. Umschreibung der Filmgeschichte“, in: *Zukunft Kino. The End of the Reel World*, hrsg. v. Daniela Kloock, Marburg: Schüren 2008, S. 43-59.

Ernst, Christoph / Gropp, Petra / Sprengard, Anton Karl (Hg.): *Perspektiven Interdisziplinärer Medienphilosophie*, Bielefeld: transcript Verlag 2003.

Ernst, Gustav / Fleischhanderl, Karin (Hg.): *kolik film. Sonderheft 2/2004*, Wien: Verein für neue Literatur 2004.

Faulstich, Werner: „Leinwand und Bildschirm: Zwei Welten? Thesen zur Einführung“, in: *Die Magie des Rechtecks. Filmästhetik zwischen Leinwand und Bildschirm*, hrsg. v. Georg Haberl / Gottfried Schlemmer, Wien, Zürich: Europa Verlag GesmbH 1991, S. 9-20.

Filmarchiv Austria: *10/10 69 filmarchiv – Programmzeitschrift des Filmarchiv Austria*, Wien, 2010.

Freyermuth, Gundolf S.: „Cinema Revisited. Vor und nach dem Kino – Audiovisualität der Neuzeit“, in: *Zukunft Kino. The End of the Reel World*, hrsg. v. Daniela Kloock, Marburg: Schüren 2008, S. 15-40.

Frölich, Magrit / Middel, Reinhard / Visarius, Karsten (Hg.): *Zeichen und Wunder. Über das Staunen im Kino*, Marburg: Schüren Presseverlag 2001.

Grissemann, Stefan / Horwath, Alexander / Schlagnitweit, Regina (Hg.): *Was ist Film. Peter Kubelkas Zyklisches Programm im Österreichischen Filmmuseum*, Wien: SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien 2010.

Haberl, Georg / Schlemmer, Gottfried (Hg.): *Die Magie des Rechtecks. Filmästhetik zwischen Leinwand und Bildschirm*, Wien, Zürich: Europa Verlag GesmbH 1991.

Hahn, Philipp: *Mit High Definition ins digitale Kino. Entwicklung und Konsequenzen der Digitalisierung des Films*, Marburg: Schüren Presseverlag 2005.

Hanson, Matt: *The End of Celluloid. Film Future in the Digital Age*, UK, CH: RotoVision SA 2004.

Hobsbawm, E. J.: *Behind the Times. The Decline and Fall of the Twentieth-Century Avant-Gardes*, New York: Thames and Hudson 1999.

Daniela Kloock: „Vorwort“, in: *Zukunft Kino. The End of the Reel World*, hrsg. v. Daniela Kloock, Marburg: Schüren 2008, S. 9-11.

Krovoza, Alfred: „Gesichtssinn, Urbanität und Alltäglichkeit“, in: *Sehnsucht. Über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung*, hrsg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, Göttingen: Steidl 1995.

Loebenstein, Michael: „Lebende Ausstellung oder Wunderkammer? Das Österreichische Filmmuseum“, in: *neues museum – die österreichische museumszeitschrift. Bewegte Bilder – Museum im Film im Museum*, AT: Museumsbund Österreich 06/2 2006, S. 12-18.

McLuhan, Marshall: *Die Gutenberg Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*, Düsseldorf, Wien: Econ 1968.

Mikunda, Christian: *Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*, Wien: WUV-Universitätsverlag 2002.

Monaco, James: *Film Verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien mit einer Einführung in Multimedia*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH 4. Auflage 2002.

Musner, Lutz: „Wie sollen wir mit verlorenen Gewissheiten umgehen?“, in: *Ich frage mich... Der Standard Album*, Wien, 27. November 2010, S. A 12.

Nessel, Sabine: *Kino und Ereignis. Das Kinematografische zwischen Text und Körper*, Berlin: Vorwerk 8 2008.

Österreichisches Filmmuseum: *filmmuseum Oktober 2010*, Programmheft Oktober, Wien 2010.

Österreichisches Filmmuseum /Horwath, Alexander: *filmmuseum September 2010*, Programmheft September, Wien 2010.

Philipp, Claus / Kieninger, Ernst / Hoanzl, Georg: „Interview“, in: *Der Standard: Der österreichische Film / Edition Der Standard*, Wien, Oktober 2010, S. E1ff.

Pinthus, Kurt: „Das Kinostück“, 1913. in: *Einleitung zum Kinobuch*, hrsg. v. Karl Pinthus, Leipzig 1914, Neuausgabe Zürich, 1963, S. 19-28.

Pleskow, Eric: *Viennale - Vienna International Film Festival. Vorwort Programm*, Wien: Remaprint 2010.

Rosenbaum, Jonathan / Martin, Adrian (Hg.): *Movie Mutations. The Changing Face of World Cinephilia*, London: BFI Palgrave Macmillan 2003.

Schnell, Ralf: *Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*, Weimar: Metzler 2000.

Schwarz, Werner Michael: *Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934*, Wien: Turia und Kant 1992.

Schwarz, Werner Michael: *Kino und Stadt. Wien 1945-2000*, Wien: Erhard Löcker GesmbH 2003.

Sierek, Karl: „Geschichten am Schirm: Ein nützliches Vademekum aus der Theorie des televisionären Dispositivs“, in: *Die Magie des Rechtecks. Filmästhetik zwischen Leinwand und Bildschirm*, hrsg. v. Georg Haberk/ Gottfried Schlemmer, Wien, Zürich: Europa Verlag GesmbH 1991, S. 59-71.



Slansky, Peter C. (Hg.): *Digitaler Film – digitales Kino*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2004.

Truffaut, François: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, München: Wilhelm Heyne Verlag 1973.

Usai, Paolo Cherchi / Francis, David / Horwath, Alexander / Loebenstein, Michael (Hg.): *Film Curatorship. Archives, Museums, and the Digital Marketplace*, Wien: Österreichisches Filmmuseum, Synema - Gesellschaft für Film und Medien 2008.

Viennale – Vienna International Filmfestival, Pocketguide: *Zur Erinnerung an Günter Peter Straschek. Filmemigration aus Nazideutschland (5-teilige TV-Serie)*, Wien: Remaprint 2010.

Wiegand, Wilfried (Hg.): *Über Chaplin*, Zürich: detebe Diogenes Verlag 1978.

Zielinski, Siegfried: „Nicht mehr Kino, nicht mehr Fernsehen : Am Anfang einer neuen historischen Form des Filmischen“, in: *Die Magie des Rechtecks. Filmästhetik zwischen Leinwand und Bildschirm*, hrsg. v. Georg Haberl/ Gottfried Schlemmer, Wien, Zürich: Europa Verlag GesmbH 1991.

## 8. Internetquellen

apomat\* büro für kommunikation: *Presseinformation Stadtkino Wien – 16. Dezember 2010: Sonderveranstaltung / Die Nacht der Programmkinos*. Wien, E-Mail-Aussendung vom 16. Dezember 2010.

Böhm, Johann: „Kinosituation in Wien (seit 1994)“, in: *Film Manual 2009. 2. Teil*, hrsg. v. Fachverband der Film- und Musikindustrie, mit Unterstützung des Fachverbandes der Lichtspieltheater und Audiovisionsveranstalter und der Fachgruppe Lichtspieltheater und Audiovisionsveranstalter der Wirtschaftskammer Österreich, <http://www.fafo.at/download/Film-und-Videomanual/Manual2009-Teil2.pdf> (besucht am 06.10. 2010).

Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur: *Film / Fernsehabkommen 2003*, [http://www.bmukk.gv.at/kunst/recht/film\\_fernsehabskommen.xml](http://www.bmukk.gv.at/kunst/recht/film_fernsehabskommen.xml) Wien (05.03. 2007) (besucht am 06.10. 2010).

Cinema Quadrat: *Kommunale Filmarbeit*, <http://www.cinemaquadrat.de/Kommunale-Filmarbeit.13.0.html> (besucht am 16.09. 2010).

„Deutschland fördert Digitalisierung von Programmkinos“, in: *derStandard.at, Kultur, Film*, <http://derstandard.at/1271376123245/Deutschland-foerdert-Digitalisierung-von-Programmkinos> (06.05. 2010) (besucht am 07.05. 2010).

Eco, Umberto: „Interview“, in: *faz.net: Im Gespräch: Umberto Eco*, <http://www.faz.net/s/RubD3A1C56FC2F14794AA21336F72054101/Doc~E1C38D6D5FA81405C80DA32D360CF89E6~ATpl~Ecommon~Scontent.html> (12.12.2010) (besucht am 12.12. 2010).

Elsaesser, Thomas: „Interview“, in: *Zukunft Kino: Daniela Kloock im Gespräch mit Thomas Elsaesser*, <http://www.zukunftkino.com/interviewelsaesser.htm> (09.10. 2010) (besucht am 02.12. 2010).

Europäische Audiovisuelle Informationsstelle: *2009 bringt Rekordergebnis an den Kinokassen, europäische Filmproduktion weiter im Aufwind*,  
<http://www.fafo.at/download/Pressemitteilung6.5.2010.pdf> (06.05. 2010) (besucht am 14.11.2010).

FAFO (Hg.): *Struktur der Kinos. Anzahl der Säle, Sitzplatzkapazität, Bespielung 2008 nach Bundesländern*,  
[http://www.statistik.at/web\\_de/statistiken/bildung\\_und\\_kultur/kultur/kinos\\_und\\_filme/021242.html](http://www.statistik.at/web_de/statistiken/bildung_und_kultur/kultur/kinos_und_filme/021242.html) (15.01. 2010) (besucht am 06.10. 2010).

filmecho / filmwoche: Die Fachzeitschrift für Filmwirtschaft in Deutschland: *FFA billigt Förderkriterien für Digitalisierung und nennt konkrete Zahlen*,  
<http://www.filmecho.de/aktuell/kino/meldung/?id=13656-FFA-billigt-Foerderkriterien-fuer-Digitalisierung-und-nennt-konkrete-Zahlen> (02.09. 2010) (besucht am 10.10. 2010).

IG Programm kino: *Förderkatalog*, <http://www.viennale.at/cgi-bin/file.pl?id=400> (02.11. 2010) (besucht am 12.12. 2010).

Kloock, Daniela: „Zukunft Kino“, in: *Zukunft Kino: figurationen- Intermedialität / Transmedialität*, <http://www.zukunftkino.com/figurationendoppel.pdf> (04.06. 2008) (besucht am 02.12. 2010).

Knörer, Ekkehard: „Filter für die Bilderflut - futurezone.ORF.at“, in: *Konfiguration Kino*,  
<http://futurezone.orf.at/netzkino> (30.01. 2010) (besucht am 31.01. 2010).

Kulturabteilung (Magistratsabteilung 7): *Kinolandschaft Wien*,  
<http://www.wien.gv.at/kultur/kino/programmkinos/kinolandschaft.html> Wien (2004), (besucht am 10.09. 2010).

Mailath-Pokorny, Andreas: „Interview“, in: *derstandard.at: Ich schaue nicht neuem Kinosterben zu*, [http://derstandard.at/1271375811602/Andreas-Mailath-Pokorny\\_ich-schaue-nicht-neuem-Kinosterben-zu](http://derstandard.at/1271375811602/Andreas-Mailath-Pokorny_ich-schaue-nicht-neuem-Kinosterben-zu) (03.05.2010) (besucht am 04.05. 2010).

Maurer, Lukas: *Michael Haneke: Filmschau 1. bis 20. Oktober*, Metro Kino,  
[http://filmarchiv.at/show\\_content.php?sid=388&menuaction=closeall](http://filmarchiv.at/show_content.php?sid=388&menuaction=closeall) (besucht am  
01.10.2010).

Österreichisches Filminstitut: *Filmwirtschaftsbericht Österreich 2009. facts + figures 2008*,  
<http://www.filminstitut.at/de/filmwirtschaftsberichte/> (Dezember 2009) (besucht am  
01.10.2010).

Österreichisches Filminstitut: *Filmwirtschaftsbericht Österreich 2010. facts + figures 2009*,  
<http://www.filminstitut.at/de/filmwirtschaftsberichte/> (Dezember 2010) (besucht am  
12.12.2010).

Österreichisches Filmmuseum: *Das Unsichtbare Kino*,  
[http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmuseum/main.jart?rel=de&content-  
id=1218043036619&reserve-mode=active](http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmuseum/main.jart?rel=de&content-id=1218043036619&reserve-mode=active) (besucht am 01.01. 2010).

Ries, Marc: „Zur Verströmung des Films an für ihn uneigentlichen Orten: Geoästhetische  
Reflexionen zu Kino und Gegenwart“, in: *Nach dem Film. No 5: Werkstatt Filmwissenschaft*,  
[http://www.nachdemfilm.de/content/zur-verstr%C3%B6mung-des-films-f%C3%BCr-ihn-  
uneigentliche-orte](http://www.nachdemfilm.de/content/zur-verstr%C3%B6mung-des-films-f%C3%BCr-ihn-uneigentliche-orte) (01.09. 2004) (besucht am 20.08. 2010).

Schlüpmann, Heide: „Filmwissenschaft als Kinowissenschaft“, in: *Nach dem Film. No 5:  
Werkstatt Filmwissenschaft*, [http://www.nachdemfilm.de/content/filmwissenschaft-als-  
kinowissenschaft](http://www.nachdemfilm.de/content/filmwissenschaft-als-kinowissenschaft) (01.09. 2004) (besucht am 20.08. 2010).

Schwartz, Franz / Philipp, Claus: „Interview“, in: *falter.at: Kino ist, wenn das Silberkorn  
explodiert*, <http://www.falter.at/web/print/detail.php?id=823> (10.12.2008) (besucht am 16.09.  
2010).

UK Film Council: *Digital Screen Network*, <http://www.ukfilmcouncil.org.uk/dsn> (besucht am  
17.10.2010).

UK Film Council: *Distribution and Exhibition*,  
<http://www.ukfilmcouncil.org.uk/distributionandexhibition> (besucht am 17.10.2010).

UK Film Council: “Our three year plan 2010-2013“, in: *UK Film: Digital innovation and creative excellence. UK Film Council policy and funding priorities April 2010 – March 2013*, [http://www.ukfilmcouncil.org.uk/media/pdf/g/r/UK\\_Film\\_-\\_Digital\\_innovation\\_and\\_creative\\_excellence.pdf](http://www.ukfilmcouncil.org.uk/media/pdf/g/r/UK_Film_-_Digital_innovation_and_creative_excellence.pdf) (2010) (besucht am 09.10. 2010).

Verein für Antipiraterie der Film- und Videobranche:  
<http://www.fafo.at/?category=0&actP=58> (besucht am 10.10. 2010).

Viennale Press Department: *Gewinner des Standard Publikums-Preises 2008: Momma's Man von Azazel Jacobs*, Wien, E-Mail-Aussendung vom 29. Oktober 2008.

Weibel, Peter: „Castingshows sind die Universitäten für Aufsteiger“, in: *derStandard.at/Kultur*, <http://derstandard.at/1291454824168/Interview-mit-Peter-Weibel-Castingshows-sind-Universitaeten-fuer-Aufsteiger> (11./12. Dezember 2010) (besucht am 12.12. 2010).

## **9. Filmographie**

*Amour en fuite, L'.* Regie: François Truffaut. F: Les Films du Carrosse, 1979.

*Antoine et Colette.* Regie: François Truffaut. F: Les Films du Carrosse, 1962.

*Avatar.* Regie: James Cameron. USA: Twentieth Century Fox Film Corporation, Dune Entertainment, Ingenious Film Partners, 2009.

*Baisers volés.* Regie: François Truffaut. F: Les Films du Carrosse, Les Productions Artistes Associés, 1968.

*Departed, The.* Regie: Martin Scorsese. USA/HK: Warner Bros. Pictures, Plan B Entertainment, Initial Entertainment Group, Vertigo Entertainment, Media Asia Films, 2006.

*Domicile conjugal.* Regie: François Truffaut. F: Les Films du Carrosse, Valoria Films, Fida Cinematografica, 1970.

*Kassbach – Ein Porträt.* Regie: Peter Patzak. AT: Patzak, Satel Film, 1979.

*Låt den rätte komma in.* Regie: Thomas Alfredson. S: EFTI, Sandrew Metronome Distribution Sverige AB, Filmpool Nord, 2008.

*Lawrence of Arabia.* Regie: David Lean. UK: Horizon Pictures, 1962.

*Let Me In.* Regie: Matt Reeves. USA/GB: EFTI, Goldcrest Post Production London, Hammer Film Productions, 2010.

*Momma's Man.* Regie: Azazel Jacobs. USA: Artists Public Domain, 2008.

*Moon.* Regie: Duncan Jones. UK: Liberty Films UK, Xingu Films, Limelight Fund, 2009.

*Mou gaan dou.* Regie: Wai-keung Lau/Alan Mak. HK: Media Asia Films, Basic Pictures, 2002.

*Quatre cents coups, Les.* Regie: François Truffaut. F: Les Films du Carrosse, Sédif Productions, 1959.

*Ring, The.* Regie: Gore Verbinski. USA/J: DreamWorks SKG, MacDonald/Parkes Productions, BenderSpink, 2002.

*Ringu.* Regie: Hideo Nakata. J: Omega Project, Imagica, Asmik Ace Entertainment, 1998.

*Third Man, The.* Regie: Carol Reed. GB: London Film Productions, British Lion Film Corporation, 1949.

## 10. Anhang

### Abstract

Die Möglichkeiten audiovisuellen Erlebens und Produzierens haben sich in den letzten Jahrzehnten deutlich erhöht. Das Medienverhalten von heute ist davon geprägt, dass zahlreiche unterschiedliche Kanäle und Formate genutzt werden, um Filme verschiedenster Machart, Materialität und Länge zu sehen (und zu produzieren). Das Filmsehen findet hierbei sowohl in der Gemeinschaft (Kino), als auch privat (Home Cinema), sowie allorts und zu jeder Zeit mobil (Internet, Handy) statt. Die Digitalisierung stellt nicht nur eine vollkommen neue Stufe der Audiovisualität dar, sie ermöglicht zudem einen veränderten Blick in die Vergangenheit. Diese neuen mediengeschichtlichen Ansätze verweisen auf zahlreiche Brüche sowohl innerhalb, als auch zwischen der Film- und Kinogeschichte.

Der erste Teil der Diplomarbeit *Kino Zukunft Wien* versucht daher die Entstehung unserer Bewegtbildkultur nachzuzeichnen, zeigt Parallelen und Verbindungen zur Jetztzeit auf und setzt zudem besonderes Augenmerk auf den Bereich der Medienästhetik. Hierbei wird klar, dass die Erfindung und der Erfolg des Kinos keinesfalls durch reine Technikgeschichte erklärbar werden. Darüber hinaus sind stets ästhetische Sehnsüchte und gesellschaftliche Bedürfnisse dafür verantwortlich, wie sich unsere Film- und Kinokultur (weiter)entwickelt.

Der zweite Teil der Arbeit geht den Besonderheiten und Funktionen des Kinos auf den Grund. Das Filmsehen im Kino ist etwas Einzigartiges, denn nur im Kinoraum, der in der Dunkelheit zurücktritt und alle Aufmerksamkeit dem filmischen Raum überlässt, ist der Film auch heute noch alleiniges Anschauungsziel. Im Gegensatz dazu ist der Film im TV immer nur Teil einer gesendeten Menge. Außerdem befinden wir uns beim Fernsehen in Räumen, die andere Nutzungsmöglichkeiten offerieren. Genauso verhält es sich mit dem Computer, der allorts auf unterschiedlichste Weise als Arbeits- und Unterhaltungsmaschine einsetzbar ist.

Von diesen Gewissheiten ausgehend wird abschließend untersucht, welche Faktoren für eine lebendige und vielfältige Kino- und Filmkultur von Bedeutung sind. Dabei wird zunächst das Kino der Gegenwart an sich behandelt, seine Besonderheiten, Stärken, und auch Probleme, mit denen es sich derzeit konfrontiert sieht. Dies alles geschieht nicht, ohne die diversen anderen medialen Möglichkeiten der Jetztzeit mitzudenken. Die Themen Digitalisierung, Internet, DVD, oder Video on Demand werden in diesem Zusammenhang immer wieder in die Abhandlung mit eingebunden. Denn nur in dieser Gesamtheit erschließt sich unser derzeitiges wie zukünftiges Medien- und Rezeptionsverhalten.

In einem weiteren Schritt werden die Erkenntnisse in die Praxis überführt. Hierbei stehen die konkrete Kinolandschaft der Stadt Wien, ihre derzeitige Ausformung und mögliche

Zukunftsperspektiven im Mittelpunkt des Interesses: Wie ist es um die eingeforderte Vielgestaltigkeit für eine lebendige Kino- und Filmkultur in dieser Stadt bestellt? Welche Kinoformen und darin zu sehenden Filme stehen den vielfältigen Zusehern zur Verfügung, welche Funktionen und Bedürfnisse werden hiermit erfüllt? Und welchen Herausforderungen und Aufgaben hat sich das Kino und die Kulturpolitik des Landes in diesem Zusammenhang zu stellen?

Die Betrachtung der Kinosituation in Wien zeigt, dass die Stadt über eine außerordentlich lebendige und somit vielgestaltige Kinolandschaft verfügt. Gleichzeitig wird ersichtlich, dass deren Erhalt, sowie deren moderne, der Zeit entsprechende Ausgestaltung von einer Reihe notwendiger Adaptierungen abhängt, die der technologische Fortschritt und die damit einhergehenden Veränderungen im Film- und Kino-Bereich mit sich bringen. Die Zukunft des Kinos wird im Heute gestaltet. So wird die künftige Kinolandschaft in Wien von dem geprägt sein, wie dem derzeit stattfindenden Medienumbruch im Film- und Kino-Bereich begegnet wird. Welche kulturpolitischen Maßnahmen gesetzt werden, um diese spezielle Unterhaltungs- und Erinnerungskultur zu bewahren und lebendig zu halten. Dabei wird entscheidend sein, ob wir den Fokus auf die Maximierung im Gewinn legen und vorrangig technologisch-visuellen Sensationen nachjagen. Oder ob wir differenzierter vorgehen und den ökonomischen Erfolg, die Sensation, sowie die Unterhaltung auch weiterhin mit dem Kombinieren, was das Kino zusätzlich zu bieten hat. Ob wir auch leise Töne zulassen, schwierige Formen und Themen. Und ob wir Altes wie Neues als Anschauungsmaterial heranziehen, es in seiner Formenvielfalt bewahren und miteinander auch künftig in Verbindung setzen. Es wird sich zeigen, wie die Kinobetreiber und ihre Vertretungen, sowie der Verleih-Sektor, die Kulturpolitik und auch die Filmarchivare und Kuratoren auf die an sie gestellten Anforderungen reagieren und ob es ihnen gelingt, die Kino- und Filmkultur in ihrem vielseitigen Charakter in die Zukunft zu transferieren.



## Curriculum Vitae

**Birgit Bruzek**, geboren 1976 in Wien, studierte Theater-, Film- und Medienwissenschaft, sowie Psychologie an der Universität Wien. Ihre Diplomarbeit mit dem Titel *Kino Zukunft Wien: Kino- und Filmkultur in Zeiten der Digitalisierung* vereint wissenschaftliche Ansätze verschiedenster Disziplinen mit der Praxis der Filmvermittlung und Kulturpolitik.

Der Zugang zu dieser umfassenden Betrachtungsweise wurde nicht zuletzt durch die Absolvierung der dreisemestrigen Ausbildung „Kinomanagement“ gelegt, die außerdem eine Filmvorführerprüfung inkludierte. Zusätzlich hat ein Praktikum im Archiv des Österreichischen Filmmuseums dazu geführt, auch auf Aspekte des Kuratierens und Filmvermittels Rücksicht zu nehmen. Ein weiteres Praktikum im Verlagswesen und das ausgeprägte Interesse an Medienpsychologie haben sich zudem als fachlich relevante Bezugsquellen erwiesen.

Darüber hinaus ist die Autorin der vorliegenden Arbeit seit mehr als zehn Jahren als Redakteurin im Online-Bereich tätig. Ihre beruflichen Erfahrungen im Medien-Sektor haben dazu beigetragen, sich mit den vielseitigen Möglichkeiten audiovisuellen Erlebens, Produzierens und Kommunizierens im digitalen Zeitalter zu beschäftigen. Aktuelle Entwicklungen und technologische Veränderungen sind für sie daher nicht nur in ihrer Arbeitsrealität von Bedeutung, sondern haben sich auch innerhalb ihres Universitätsstudiums als vorrangiges Interessensgebiet manifestiert.